REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 5. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907.

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen.**

Einer der wichtigsten Abschnitte in Steinmanns groß angelegtem und monumentalem Werk über die Sixtinische Kapelle ist zweifelsohne Anhang I, in dem fast ausschließlich Michelangelo gewidmeten zweiten Band seines Werkes[1]). Er hat hier, mit wenigen Ausnahmen, alle die uns erhaltenen Handzeichnungen, welche nach seiner Ansicht auf die Deckengemälde sowie auf das Jüngste Gericht Beziehung haben, in ausgezeichneten Abbildungen veröffentlicht.

Wenn diese Zusammenstellung gelungen wäre, dann hätten wir also hier alle die zarten Keime, woraus der mächtigste Gemäldezyklus der neueren Zeit entstanden ist, beisammen. Gewiß eine wissenschaftliche Tat von Bedeutung! Im kritischen Teil des Abschnittes versucht der Verfasser, die Zeichnungen näher zu beleuchten und ihre Beziehungen festzustellen. Der, welcher die Schwierigkeit des Studiums von Handzeichnungen kennt, insonderheit die der umfassenden Gruppe der michelangelesken, möchte gewiß der Arbeit Steinmanns ihre Anerkennung nicht versagen. Er hat in nicht wenigen Fällen das Richtige getroffen, nicht selten irrtümliche Ansichten anderer Kritiker siegreich bekämpft und was ihm besonders zu verdanken ist, vielfach Studien, die früher wissenschaftlich nicht verwertet worden, herangezogen. Doch in manchen wichtigen Fällen hat er sich, sowohl was die Echtheit der Zeichnungen, sowie was ihre Beziehungen anbelangt, meiner Ansicht nach, geirrt.

Nicht allein die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern auch die Erwägung, daß dieser Abschnitt des Steinmannschen Werkes wahrscheinlich für die Zukunft ein wesentliches Hilfsmittel für das Studium der Handzeichnungen Michelangelos bilden wird — denn wo findet sich sonst eine solche Menge michelangelesker Zeichnungen in mustergültigen Abbildungen, deren Echtheit durch die nachgewiesenen Beziehungen ge-

sichert erscheinen, zusammen — fordern zu einer genauen kritischen Prüfung auf, sowohl was die Echtheit der abgebildeten Zeichnungen, wie, was ihre Beziehungen betrifft. Dem Verfasser dieses Aufsatzes bietet sich hierdurch auch Gelegenheit, auf einige kritische Bemerkungen Steinmanns über einige Studien in den von P. N. Ferri und ihm vor kurzem nachgewiesenen Serien von bisher unbekannten Zeichnungen Michelangelos, welche ja vielfach auf die Fresken der Sixtinischen Kapelle Bezug haben, Antwort zu geben. Diese Bemerkungen betreffen wohl nicht die Echtheit dieser Studien, denn diese wurde — und zwar für sämtliche Zeichnungen — in seiner Besprechung des von Ferri und dem Schreiber dieser Zeilen herausgegebenen Werkes über diese Funde[2]) in der »Deutschen Literaturzeitung« 1905 S. 2285 ff. vollauf anerkannt sondern einige Beziehungen zu Freskowerken Buonarrotis.

Abb. 1. Flüchtige Federzeichnung für die Kämpfenden im Hintergrund der »Sündflut«. Florenz. Uffizien. Wir haben hier gleich eine der von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen. Auf die Beziehung der Zeichnung zu diesem Teil des Freskos machte uns Steinmann zuerst aufmerksam, wie wir es in dem betreffenden Aufsatz in der Rassegna d'Arte 1904 und später im großen Tafelwerke anerkannt haben. Gegen die Bemerkungen Steinmanns zu dieser Studie habe ich also nichts einzuwenden. Er nennt jedoch als Verfasser jenes Aufsatzes, welcher die letzte Hälfte unserer Entdeckungen erörtert, nur P. N. Ferri, während dieser Aufsatz wie allgemein bekannt, ebenso gut wie der erste in den Miscellanea d'Arte, von Ferri und mir herrührt und von uns beiden signiert ist. Ich würde dieses Versehen nicht erwähnt haben, wenn es ein Flüchtigkeitsfehler wäre. Aber Steinmann verfährt hier seltsamerweise konsequent und ignoriert auch in den folgenden Fällen meine Autorschaft zu dem zweiten Aufsatz, worauf ich später zurückkomme.

Abb. 2. Angeblich Studie zum Kopf Adams in der Erschaffung des ersten Menschen. Schwarze Kreide. British Museum. Die Zeichnung geht wohl auf Adams Kopf zurück, aber doch nur als Studie eines Schülers. Die vagen und unbestimmten Formen, namentlich die des Mundes und der tote Blick scheinen mir den Meister selbst auszuschließen. Daß hier wahrscheinlich eine Schülerkopie vorliegt, darauf deuten auch die wohl als Hilfsmittel angelegten vertikalen Striche. 3)

Abb. 3. Mutmaßliche Studie zum Jonas. Rötelzeichnung, Oxford. Die Vermutung ist willkürlich, denn die Bewegung der Figur ist ganz anders beim Jonas. Dann könnte eher Joel in Betracht kommen. Ob sie nicht eine Studie für den ersten Entwurf des Deckengemäldes also für einen Apostel sein könnte? Zu vergleichen mit den beiden von Ferri und mir nachgewiesenen Studien (abgebildet bei Steinmann unter Nr. 55

und 56 und in unserem Werk Tafel XVI), die hierzu gedient haben können.[4])

Abb. 5. Angebliche Kopfstudie für einen Auferstehenden im Jüngsten Gericht. Flüchtige Kreidezeichnung. Casa Buonarroti. Warum Studie für einen Auferstehenden, da der Kopf doch mit keinem im betreffenden Teil des Freskos übereinstimmt? Warum nicht für einen Verdammten? Auf das letztere könnte der Ausdruck des Gesichtes besser passen, wenn es auch wahr ist, daß die Auserwählten, gewaltsam aus der süßen Ruhe des Schlafes gerissen, ebenfalls ein trübes Gesicht machen. Eine wichtigere Frage ist jedoch die: Ist die Zeichnung echt? Ich zweifle sehr daran, daß diese Striche ohne Festigkeit, von vagen und unbestimmten Formen von der Hand des Meisters stammen. Vielmehr dürfte hier ein Schülerversuch vorliegen.

Abb. 6. Studie für den Atlanten rechts über der Delphica. Schwarze Kreide. British Museum. Hier hat Steinmann im Gegensatz zu Berenson die Beziehung richtig erkannt. Diese Studie zu einem Atlanten-Jüngling ist nach Berenson dagegen »probably a composition for a dead Christ«[5]).

Abb. 7. Beinstudien für denselben Atlanten. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Technik stimmt so genau mit der vorigen Zeichnung überein, daß man vermuten darf, daß beide Studien gleich nacheinander hingeworfen sind, was schon ihre Zusammengehörigkeit wahrscheinlich macht.

Abb. 8. Studie für den Atlanten rechts über Jesaias. Schwarze Kreide. Uffizien. Diese gehört zu den von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen[6]). Da die Beinstellung identisch ist, wenn auch im Gegensinn, mit der des Heilandes im Jüngsten Gericht, haben wir die Studie auf diesen bezogen. Daß aber Steinmann darin Recht hat, daß diese Studie sich vielmehr auf den sogenannten Atlanten rechts über Jesaias bezieht, wird durch die Rückseite bewiesen (Abb. 10), wo Beinstudien zu dem Atlanten links über Jesaias sich vorfinden[7]). Es würde jedoch korrekter sein, diese beiden Studien unterschiedlos auf die beiden Atlanten zu beziehen. Ihre Beinbewegungen sind nämlich identisch, wenn auch im Gegensinne zueinander. Daß dies die richtige Auffassung wäre, wird noch dadurch bewiesen, daß die Armbewegungen in der erstgenannten Studie (für den Atlanten rechts über Jesaias) besser für den links über Jesaias stimmen. Mau muß daran erinnern, daß die Atlanten immer paarweise im Geiste Michelangelos entstanden sind und sich zueinander gegenseitig beziehen.[8])

Es ist Steinmann auch gelungen, die Beinstudien auf der Vorder- und Rückseite der Kreidezeichnung mit dem Kopf Julius II. (Ferri und

Jacobsen Tafel III und IV) mit andern Atlantenbeinen zu identifizieren. Dieser Nachweis dürfte uns um so willkommener sein, als dadurch bestätigt wird, daß hier wirklich das Bildnis Julius II. vorliegt und nicht, wie fälschlich vermutet wurde, das Pauls III. Die Entstehung des Julius-Porträts läßt sich, wie Steinmann richtig bemerkt, deshalb auch mit Sicherheit in die Sixtina-Periode und zwar nach Dezember 1510 ansetzen.

Abb. 9. Angebliche Studie für den Atlanten links über der Erythräa. Feder. British Museum. (Rückseite von Abb. 6.) Steinmann war wie kein anderer durch seine eingehende Analyse jeder einzelnen Figur der Sixtinischen Decke dazu befähigt, die vorhandenen Studien richtig zu bestimmen. Es ist ihm trotzdem nicht immer gelungen. So haben die drei Studien rechts auf diesem Blatt keine Beziehung zu dem Atlanten links über der Erythräa, dagegen sind sie Studien für die beiden Atlanten über Joel, welche fast Spiegelbilder voneinander sind, insonderheit für den links. Diese Atlanten über Joel, die ersten, welche Michelangelo geschaffen hat, erinnern, wie Steinmann richtig bemerkt, an quattrocentistische Vorbilder. Er bemerkt jedoch nicht, daß die Figur, welche diese wahrscheinlich inspiriert hat, in der Kapelle selbst sich vorfindet. Es ist nämlich die nackte jugendliche Figur im Vordergrund von Signorellis »Testament Moses«, von Steinmann als »Stamm Levi« bezeichnet. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Signorellische Gestalt das rechte Bein über das linke gelegt hat.

Die Studie oben rechts scheint dagegen eine gegensätzliche Studie für den Atlanten rechts über Daniel zu sein, wenn auch die Armbewegungen im Fresko ganz geändert sind. Die andere links ist wahrscheinlich eine Studie zu dem Atlanten rechts über Ezekiel, hat dagegen mit dem Kupido im South Kensington Museum keine wirkliche Ähnlichkeit und ganz sicher nichts zu tun.

Der Hinweis auf eine vermeintliche Ähnlichkeit mit dem Kupido in London rührt von Berenson her. Er bemerkt: ». . . at all events is established by this leaf: that the Cupid belongs to the period and style of the Sixtine-nudes, and to no earlier date.« Die oberflächliche und zufällige Ähnlichkeit mit dem Kupido kann nicht so viel beweisen. Während seiner Schaffensperiode in der Sixtina fühlte Michelangelo gewiß keinen Drang sich noch mit der Anfertigung eines lebensgroßen Kupido in Marmor abzumühen. Wenn eine Unterbrechung der Arbeit in der Sixtina stattgefunden hat — und eine solche läßt sich in der Tat zwischen dem Herbst 1510 und dem Frühjahr 1511 nachweisen — dann hat er unterdessen sich vielmehr mit dem Julius-Denkmal beschäftigt. Zeugnis hierfür kann vielleicht eine auch bei Steinmann reproduzierte

Zeichnung ablegen, wo auf demselben Blatt Studien zur Libica und ihrem Knaben und — Federskizzen für Sklaven des Julius-Denkmales sich befinden (Abb. 48).

Abb. 11. Studie zum Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler-Museum. Haarlem. Die Rückseite (Abb. 12) zeigt Rötelstudien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard in seinem Werk über die Haarlemer Zeichnungen richtig bestimmt.

Abb. 13. Kopfstudie für den Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler Museum. Haarlem. Auf demselben Blatt befinden sich noch einige ausgezeichnete Beinstudien, die meines Erachtens weder von Steinmann noch von Berenson richtig bestimmt sind. Das ausgestreckte Bein rechts wie auch die Wiederholung des Fußes sind nicht Studien für Gottvater, sondern für Adam. Nur das dritte Bein unter der Kopfstudie kann als Studie zum Gottvater gelten. Auf der Rückseite (Abb. 14), Studien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard richtig bestimmt.

Abb. 15. Skizze für den Rumpf Gottvaters. Rötelstudie in den Uffizien. Diese Studie wurde von Ferri und mir entdeckt (Tafel IX in unserem Werk), zuerst wurde sie von uns in den Miscellanea d'Arte 1903 veröffentlicht. Steinmann zitiert diesen Aufsatz, nennt aber nur Ferri als Verfasser.

Auf der Rückseite (Abb. 16) Studien zum rechten erhobenen Arm und zur rechten Körperkontur des Atlanten rechts über Jesaias, sowie Studie für das stark geknickte Bein des Atlanten links über Daniel (Tafel X in unserem Werk). Diese Studien werden irrtümlich von Steinmann Federzeichnungen genannt. Sie sind mit dem Silberstift ausgeführt.

Abb. 19. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Rötel. Mrs. F. Locker-Sampson. Rowfant (Crawley). Die Zeichnung erscheint verdächtig und ist eher eine Kopie nach einer Studie Michelangelos. Der Zweifel an der Echtheit wird noch dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite eine Rötelkopie nach dem Kopf des Atlanten links über der Persica sich befindet (Abb. 20). Steinmann erwähnt noch, daß derselbe Kopf auch auf dem bekannten Studienblatt (in Oxford mit zwölf Köpfen) vorkommt, dessen noch von Springer angenommene Echtheit (Raffael und Michelangelo I, Fig. 15) von Wölfflin, und zwar mit größtem Recht, (Jugendwerke 80) widerlegt worden ist, und fügt hinzu: »Es ist Nerino Ferri (es soll heißen: Ferri und Jacobsen) gelungen, wenigstens eine der Vorlagen für diesen Kopf in den Uffizien zu entdecken.« (Vgl. Jacobsen und Ferri Tafel I.)

Abb. 21. Torso des Atlanten links über Jesaias. Schwarze Kreide. Louvre. Steinmann nennt diese Zeichnung mit Recht zweifelhaft. Die Handschrift auf dem Blatte ist auch nicht diejenige Michelangelos.

Abb. 22. Studie zum Atlanten links über Daniel. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann führt diese Zeichnung (nach dem Vorgang Berensons II, p. 113) unter den zweifelhaften an. Ich dagegen finde die Echtheit wahrscheinlich. Es ist die Fixierung einer Idee im Augenblicke der Konzeption, blitzschnell entworfen, um die Haltung und Bewegung der Figuren vorläufig festzustellen. Es ist keine Kopie nach dem Fresko, denn die Haltung des Körpers und die Armbewegungen sind dort wesentlich geändert.[9])

Abb. 23. Studie für eine Opferung Isaaks. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann glaubt in dieser Zeichnung eine Studie zu einem der Medaillons an der Decke erkannt zu haben. Das betreffende Medaillon ist sehr schlecht erhalten. Die Komposition, im ganzen nicht zu erkennen, stellt, wenn auch nicht ganz sicher, doch sehr wahrscheinlich Abrahams Opfer dar. Die Beziehung der Zeichnung zum Medaillon ist dagegen schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, wie Steinmann es auch eingesteht, ganz verschieden komponiert ist. Aber nicht nur das: der Stil, die Zeichnungsweise, kommt sonst in keiner echten Zeichnung dieser Epoche vor. Ich möchte sie deshalh lieber mit Berenson (II p. 1417) in die späteren Jahre des Meisters setzen. Übrigens möchte ich nicht leugnen, daß die Zeichnung, die von dem eben genannten Kritiker sehr hoch gesetzt wird, ja »among the masters great achievements« als ein Werk Michelangelos etwas Befremdliches hat. Nicht, daß sie bedeutender Qualitäten entbehrte. Die höchst komplizierte Komposition scheint in demselben Moment geboren und blitzschnell mit all ihren Einzelheiten auf das Papier geworfen. Die Freiheit, Sicherheit und Kühnheit des Entwurfes ist bewundernswürdig. Aber was sollen alle diese kreisförmigen Striche über der Brust Isaaks, über seinen Schultern und auf seinem Kopf ausdrücken? Man vergleiche diese Kurven mit denen in der merkwürdigen Zeichnung für das Jüngste Gericht im British Museum (Abb. 75), wo jeder Kreisstrich dazu dient, menschliche Körper für das Auge zu realisieren, wie sie in mächtigem Andrang emporstürmen. Hier, nicht in der Opferung, ist »every touch telling«. Man betrachte auch das linke Bein Abrahams, das für Michelangelo recht hölzern ausgefallen ist und einen Pferdefuß aufweist. Michelangelo zeichnet in seinen flüchtigen Skizzen sehr häufig gar nicht die Füße, oder deutet sie nur mit ein paar Strichen an, aber wo er sie zeichnet, gibt er ihnen eine menschliche Form. Diese Zeichnung zeigt nicht den Stil der Sixtina-Epoche, auch nicht den des Jüngsten Gerichtes. Wenn sie von dem Meister ist — und ich weiß nicht, welcher andere sonst in Betracht kommen könnte — gehört sie wahrscheinlich in eine noch spätere Epoche.[10])

Abb. 25. Auf der Rückseite eines Blattes, das auf der Vorderseite eine Figur für den Karton mit den badenden Soldaten (Abb. 24) zeigt, findet sich eine flüchtige Skizze für die Enthauptung des Holofernes. Schwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Man sieht, wie Michelangelo in solchen Skizzen nur das Wesentlichste der Komposition schnell entwirft, die Bewegung und Haltung fixiert, ohne sich um die Darstellung der Körperformen zu kümmern; die Beine sind mit ein paar parallelen Strichen gezeichnet, die Füße gar nicht.

Abb. 26. Studie zum lesenden Kämmerer in der Kreuzigung Hamans. Rötel. Casa Buonarroti. Die Echtheit dieser Zeichnung, die von Berenson bezweifelt ist, wird von Steinmann aufrecht erhalten. Ich möchte hier Steinmann beistimmen.[11])

Abb. 27, 29, 30, 31 zeigen Skizzen zu Haman. Von diesen sind die beiden ersten blitzschnell hingeworfene Federskizzen von großem Wert (British Museum und Louvre). Steinmann bemerkt nicht, daß auf der Louvre-Zeichnung (Abb. 29) eine leichte Kopfskizze zu einem Greis sich befindet, wahrscheinlich für Ahasverus oder Mardochai.[12]) Die beiden andern Skizzen, beide in Rötel, befinden sich im Teyler-Museum in Haarlem und im British Museum (Abb. 30 und 31).

Was die letztere betrifft, so ist sie wahrscheinlich eine Kopie, sei es nach einer Studie Michelangelos, sei es nach dem Fresko.[13]) Was aber die Rötelzeichnuug im Teyler-Museum betrifft (Abb. 30), so scheint mir die von Berenson angeregte Skepsis übertrieben (II, Nr. 1670). Marcuard, der verdienstvolle Herausgeber der Haarlemschen Zeichnungen, schätzte diese als eine der herrlichsten Schöpfungen Michelangelos. Und in der Tat, angesichts der Urplötzlichkeit des Entwurfes, der Impetuosität des Ausdruckes, die gleichsam das Papier durchbricht, der Frische des momentanen Lebens, Eigenschaften, die sich gewiß nicht kopieren lassen, ist der Enthusiasmus des Herrn von Marcuard leicht zu verstehen. Man vergleiche diese Studien mit der eben erwähnten sehr tüchtigen Kopie desselben Gegenstandes im British Museum. Bis man mir den Schüler oder Nachahmer nachweist, der dem Meister in andern Zeichnungen so nahe gekommen ist, halte auch ich das Blatt für echt. Von Daniele da Volterra rührt es sicher nicht her. Die Kopie eines Auferstehenden Nr. 238 in den Uffizien, die ihm zugeschrieben worden ist, kann sich mit diesen Studien nicht messen.[14]) Berenson, dem sonst der Blick für die innern Qualitäten einer Zeichnung nicht abgeht, charakterisiert diese Studien recht unglücklich: »These are faithful copies after the finished painting made by some clever and painstaking pupil, who was throughly acquainted with the masters draughtmanship«. Sie können in keinem Falle Kopien nach dem Fresko sein, und das Wort »pains-

taking« könnte nicht unpassender gebraucht werden. Keine Kopien, denn sie weichen von dem Fresko ab; so z. B. kommt die befehlend ausgestreckte Hand des Ahasverus ganz anders im Fresko vor. Ferner, hätte der Zeichner die Absicht gehabt, das Fresko zu kopieren, dann hätte er die Größe des Papiers oder die der Zeichnung besser berechnet. Er brauchte dann nicht den rechten Arm noch einmal zu zeichnen. Auch die linke Hand ist separat ausgeführt. Es ist jedoch eine Eigentümlichkeit Michelangelos, einzelne Körperteile entweder aus Raummangel oder der Deutlichkeit wegen separat zu zeichnen. Wenn also diese Studien Kopien sind, dann haben sie als Vorlage nicht das Fresko, sondern eine Zeichnung Buonarrotis gehabt.[15])

Abb. 32. Als Studien für die Erhöhung der ehernen Schlange in der Sixtina veröffentlicht Steinmann das herrliche Rötelblatt zu Oxford mit zwei Studien. Da kein einziger Zug des Freskos an der Gewölbeecke in den Studien wiederkehrt und eine solche figurenreiche Komposition unmöglich dort angebracht werden konnte, erscheint mir die Beziehung zu dem Fresko sehr fraglich.

Abb. 34. Steinmann gibt auch eine Abbildung des von Ferri und mir nachgewiesenen Blattes in den Uffizien, welches auf der Vorderseite in einem Tondo eine Darstellung hat, die wir als Erhöhung der ehernen Schlange interpretiert haben. Rötel. Fälschlich wird angegeben: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von N. Ferri«, es soll heißen: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von Ferri und Jacobsen und zwar zuerst in der Rivista d'Arte II, 1904 p. 28ff.« Steinmann vermutet, daß diese Zeichnung Beziehung zu der Decke hat, obwohl sie so wenig wie die Oxfordstudien einen einzigen Zug mit dem Fresko in der Gewölbeecke gemeinsam hat. Michelangelo konnte ja, wie Steinmann meint, die Komposition der ehernen Schlange ursprünglich für ein Medaillon bestimmt haben. Wir haben anfänglich dieselbe Idee gehabt; da es uns aber gelang, die nebenstehende männliche Gestalt mit Sicherheit als eine Studie für einen der gefesselten Sklaven am Julius-Monument zu erkennen, erschien es uns wahrscheinlicher, daß auch jene Studie hierher gehörte. Es ist ja bezeugt, daß Bronzemedaillons mit figürlichen Darstellungen hier verwendet werden sollten, und ein Medaillon mit der Erhöhung der ehernen Schlange konnte als Ausschmückung der Moses-Statue recht passend erscheinen.

Abb. 36. Angebliche Studie zur Eva des Sündenfalles. Feder. Casa Buonarroti. Steinmann nimmt diese Zeichnung mit Unrecht als echt an. Sie ist offenbar Schülerkopie. Es findet sich zwar auf dem Blatt ein Wort in der authentischen Handschrift Buonarrotis. Aber was steht da? Wenn ich mich nicht täusche: »meschino« (oder mischino).

Das erinnert mich an ein Blatt im British Museum, das Prof. Ferri und ich nach einer Braunschen Reproduktion vor mehreren Jahren studierten Darauf befanden sich zwei Madonnenstudien, die uns unbedingt echt erschienen, daneben aber einige Versionen derselben Figur von ängstlich tastender Hand, die unmöglich dem großen Meister zugeschrieben werden konnten. Sollten wir wegen dieser schwachen Studien dem Meister das Blatt absprechen? Endlich wurden wir aufmerksam auf einige auf das Blatt geschriebene Worte in der bekannten Handschrift Michelangelos: »Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna, e non perder tempo«. Die Lösung war gefunden. Die echten Studien waren Vorzeichnungen Michelangelos für seinen Schüler Antonio Mini. Der Versuch Antonios hat den Meister nicht befriedigt, und er fordert den Schüler auf, sich immer mehr und mehr zu üben. In dem später erschienenen Werke Berensons wird das Blatt in ähnlicher Weise interpretiert[16]).

Abb. 37 und 38. Als Studien zum Adam in der Vertreibung aus dem Paradiese macht Steinmann auf zwei Blätter in der Casa Buonarroti aufmerksam. Schwarze Kreide.[17]) Diese Zeichnungen, die in Berensons Katalog nicht notiert sind, zeigen in der Tat das Gepräge des Meisters selbst.

Anmerkungen.

1) Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von Ernst Steinmann. Zweiter Band Michelangelo. München, Bruckmann 1903.

2) Emil Jacobsen und P. Nerino Ferri. Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1905.

3) Diese kleine Studie befindet sich auf der Rückseite des Blattes. Auf der Vorderseite dagegen Studien für die mediceischen Denkmäler, die also von einer viel späteren Epoche stammen. Es kommt wohl vor, daß Studien zu Werken, die zeitlich weit voneinander liegen, auf demselben Blatt sich finden, aber doch nur als Ausnahme.

Der Kopf hat wohl Ausdruck und Stimmung, aber keine besonderen zeichnerischen Eigenschaften.

4) Einige Monate, nachdem dieser Aufsatz an die Redaktion des Repert. für Kunstwissenschaft eingesandt war, erschien in derselben Zeitschrift eine Rezension von Prof. Henry Thode über das Werk Steinmanns, die auch den Abschnitt über die Handzeichnungen besonders berücksichtigte. (Heft 1.) Ich kann leider erst jetzt bei der Korrektur die kritischen Ergebnisse des Prof. Thode, die in vielen Fällen mit den meinigen übereinstimmen, kurz berühren.

5) Bernhard Berenson, Designs of the Florentine Painters. Murray London 1903 II, N. 1484.

6) A. a. O. Tafel VII.

7) Lucus a non lucendo! Man nennt sie Atlanten, weil sie nichts tragen denn Bänder und Blättergirlanden; das ist doch keine Last für einen Atlanten!

8) Thode scheint zu demselben Resultat gekommen zu sein.

9) Auch Thode hält sie für echt.

10) Auch Thode hält sie für spät.

[11]) Auch Thode hält die Zeichnung für echt.

[12]) Thode hat die Skizze bemerkt, bezieht sie jedoch auf den Kopf Noahs.

[13]) Thode hält sie dagegen für echt.

[14]) Jene Zeichnung ist übrigens keine Kopie nach der von Steinmann irrtümlicherweise als Original reproduzierten Studie im British Museum, die selbst Kopie ist (siehe weiter unten Abb. 84), sondern nach dem Fresko oder nach einer Originalstudie des Meisters.

[15]) Auch Thode hielt diese Zeichnung für echt und nicht nach dem Fresko gemacht.

[16]) Die ganze Strichführung und Technik der Zeichnung in Casa Buonarroti erinnert übrigens nicht wenig an die Manier Bandinellis. Man vergleiche sie mit der Zeichnung abgebildet unter Nr. 17. Nach Thode hat diese Zeichnung weder Beziehung zur Eva, noch ist sie von Michelangelo.

[17]) Nr. 37 ist von Steinmann als Kohlezeichnung bezeichnet. Das Material ist, wie ich glaube vielmehr weiche Schwarzkreide.

(Schluß folgt.)

Dürers Landschaften.

Ein Versuch, die uns erhaltenen Naturstudien Dürers chronologisch zu ordnen*).

Von **Luise Klebs.**

I

M. Thausing[1]) hat den Landschaften Dürers ein eigenes begeistertes Kapitel gewidmet. Er ist geneigt die Landschaften aus Tirol alle in die Zeit der ersten italienischen Reise (1494—95) zu setzen, die Bilder von Nürnberg und Umgegend dann in spätere Jahre.

Ephrussi[2]) leugnet den ersten Aufenthalt Dürers in Italien, läßt erst die Nürnberger Ansichten entstehen und die Tiroler in den Jahren 1505—07 zur Zeit der zweijährigen Reise Dürers nach Italien.

Eine Arbeit von Kämmerer[3]) läßt die Datierung ganz unentschieden.

Den Versuch, die Landschaften Dürers im einzelnen chronologisch zu ordnen, hat Haendcke[4]) unternommen in einer eigens dieser Aufgabe gewidmeten Schrift[5]). Er nimmt zwei Reisen Dürers an, setzt auf den Heimweg der ersten alle sogenannten Tiroler Landschaften und noch einige dazu und findet: »eine irgend genaue Abgrenzung der Nürnberger Landschaften kann man meiner Ansicht nach nicht machen«. Für die zweite Reise nimmt Haendcke die mit der zweifelhaften Jahreszahl 1506 bezeichnete Felsstudie Lippmann 238, »vielleicht« die Gebirgsmühle L. 441 und die Höfeansichten der Albertina in Anspruch L. 452/3. Die großgesehene Felsstudie »Steinpruch« L. 106 und die Miniaturmalerei der Londoner Felspartie mit dem Datum 1506 können »nicht nennenswert aus-

---

*) Die Resultate dieser Arbeit sind am Schluß in einer Tabelle zusammengestellt, die zugleich als Verzeichnis dienen kann, und die Nummern der Lippmannschen Reproduktionen trägt.

[1]) M. Thausing, Dürer. S. 97ff. Leipzig 1884.

[2]) Ch Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins Paris 1882.

[3]) L. Kämmerer die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.

[4]) B. Haendcke, Chronologie der Landschaften Dürers Straßburg 1899.

[5]) K. Rapke, (Perspektive auf den Dürerschen Bildern) schließt sich Haendckes Chronologie im allgemeinen an.

einanderliegen«, da sie ähnliches Gestein behandeln. Dabei ist die erste doch schon im Stich des Hieronymus ca. 1496 verwendet.

Dann erst folgen Drahtziehmühle L. 4, Johannesfriedhof L. 104, die Baumstudien L. 162, 102, 221 darauf die Ansicht von Nürnberg L. 103 und der Trockensteg beim Hallerthürlein L. 462. Die datierten von 1510—12 sind gegebene Größen, daran reihen sich die zweite Drahtziehmühle L. 349, die Baumgruppe L. 132, Weidenmühle L. 331, Kalkreuth L. 105 und die fränkische Landschaft L. 14.

Es würde zu weit führen sich mit dieser Reihenfolge im einzelnen auseinanderzusetzen.

Wölfflin[6]) in seinem 1905 erschienenen Werk »die Kunst Albrecht Dürers« behandelt nur einzelne Landschaften ausführlich, die Ansicht von Trient L. 109 als auf der ersten Reise entstanden und unter den frühesten Bildern die Drahtziehmühle L. 4. Dann folgt das Weiherhaus L. 220 und der »Sonnenaufgang« L. 219, später die zweite Drahtziehmühle L. 349, das Kirchdorf von 1510 L. 355, das Dorf Kalkreuth L. 105 und die fränkische Landschaft L. 14.

Wölfflin sagt in der zweiten Anmerkung S. 312, die über die Chronologie der Landschaften handelt: »das ganze Kapitel der frühen Dürerschen Landschaftschronologie ist noch ungeklärt«.

Seit ich die Arbeit Haendckes gelesen habe, begreife ich diesen Ausspruch vollkommen.

Wenn Haendcke sagt: »meiner Auffassung nach sind die von mir der ersten Italienfahrt zugewiesenen Arbeiten sämtlich so übereinstimmend in der Auffassung, in der Stoffwahl, in der Technik, daß sie nicht auseinandergerissen werden können«, so habe ich den Verdacht, daß der Verfasser wohl selten in der Lage war, mit Feder, Stift oder Pinsel vor der Natur zu stehen mit der Aufforderung, sie im Bild wiederzugeben.

Man erwarte von mir keine begeisterten Schilderungen Dürerscher Landschaften, die Thausing und vor allem Haendcke in hohem Maße gegeben haben. Ich möchte vielmehr ganz nüchtern den Versuch wagen darzulegen, wie Dürer Schritt für Schritt vorwärts gegangen ist. Ich habe mich dabei bemüht, zu den Landschaften Dürers in seinen andern Werken Analogien zu finden, die die Einordnung der undatierten Blätter erleichtern.

Wir besitzen aus Dürers Jugend einige sicher datierte Blätter. So sein Selbstporträt von 1484. Er war damals 13 Jahre alt. Dann u. a. von 1489 den flott hingeworfenen Reiterzug, der in eine Landschaft hin-

[6]) Wölfflin »die Kunst Albrecht Dürers« München 1905 S. 39, 118, 120, 203, 204, 205.

einreitet. Diese scheint keine direkte Naturstudie zu sein, ist aber sehr sicher in ihrer Wirkung und dem Zusammenhang mit den Reitern gegeben.

Muß man dem jungen Künstler, der sich an solche Aufgaben wagte, der mit 19 Jahren seinen Vater so gut porträtierte, nicht zutrauen, daß er sich auch frühe im Studium der Landschaft versucht habe? Bei seiner Liebe zur Natur ist das gar nicht anders denkbar.

Landschaftsstudien der Lehr- und Wanderjahre 1487—1494.

Es sind nur wenige Blätter erhalten. Dürer hat wohl auch in der Landschaft mit dem Einzelnen angefangen. Ob er ein Porträt ohne Hintergrund oder einen Baum ohne Landschaft malt, es ist dieselbe Loslösung des darzustellenden Objekts von seiner Umgebung.

Von den uns erhaltenen Baumstudien ist nun sicher die Linde auf der Bastei die früheste. Der junge Künstler hat noch wenig Erfahrung im Naturstudium. Er weiß gar nicht, welch schwere Aufgabe er sich gestellt hat! Die Bastei liegt offenbar nach Süden, und er muß seine Studie gegen das Licht malen, im Hochsommer bei hohem Stand der Sonne. Das »Bildstöckel« ist die Sonnenuhr, es wirft wie der Baum seinen Schatten nach rechts, leise nach vorne ins Bild. Blatt für Blatt ist sorgsam gemalt, ohne die Blättergruppen zusammenzufassen. Die Bastei ist stark verzeichnet und wirft ihren Schatten nach links, so daß für Baum und Bastei entgegengesetzte Beleuchtung herrscht. Da das Bild unfertig ist darf man annehmen, daß es an einem Tag gemacht wurde. Die Sonne ist um Mittag für den Künstler von links nach rechts gegangen, und er hat der Natur getreu seinen letzten Schatten nach links gesetzt — dies alles ein Beweis für die Unerfahrenheit im Naturstudium und ein frühes Datum.

Auf dem Blatt, das uns 3 Linden zeigt, sind die Bäume schon besser in ihren Laubpartien gegeben, sie wirken plastisch, da sie das Licht von der Seite haben. Die Schlagschatten sind einheitlich, aber ungeschickt abgegrenzt, wie wenn der Schatten gewandert wäre. Die Stämme sind unnatürlich steif. Auch hier keine Angabe der Landschaft.

Die dritte Baumstudie soll, obgleich sie sicher später zu datieren ist, hier erwähnt werden. Es ist der obere Teil einer Tanne, mit Bartflechten bewachsen. Sie ist im Habitus nicht richtig begriffen, ihre Zweige stehen nicht in Quirlen, aber sie ist, mit ihren nach vorne sich streckenden Ästen, gut herausgearbeitet. Sehr ungeschickt sind die jungen Triebe an die etwas massigen Zweige gesetzt.

Wann diese Studien entstanden sind, ob zur Zeit der Lehr- oder Wanderjahre (Dürer hat 1493 öfter auf Pergament gearbeitet) ist schwer

zu sagen. Ich möchte sie im allgemeinen früh, jedenfalls vor 1494 setzen.

1490—94 ist Dürer auf der Wanderschaft, man weiß nicht genau wo er war, und wir besitzen wenige Bilder aus dieser Zeit und fast keine Landschaftsstudien. Der Handwerksbursche mag sie verschenkt oder verhandelt haben.

1492 finden wir den jungen Künstler in Colmar und Basel. Wohl aus dieser Zeit stammt eine Landschaft, die von Thausing »Dolomitenlandschaft« getauft, seitdem unter diesem Namen bekannt ist. Sie ist von Wölfflin angezweifelt und in neuester Zeit von Dörnhöffer[7]) als nicht Dürerisch ausgeschieden worden. Solange nicht ein absolut sicherer Autor für sie gefunden ist, möchte ich sie, da sie in Dürers Werken stark verankert ist, nicht herausnehmen. Es ist keine Dolomitenlandschaft, eher paßt, was sie erzählt, auf die Schweiz.[8]) Ihr Vordergrund ist nicht Naturstudium, sondern in der Art und Weise behandelt, wie die Landschaft im Reiterzug. Vergl. L. 100. Auch der merkwürdige Baum mit seinen aufgeklappten Zweigen kommt öfters in frühen Stichen und Holzschnitten vor. Vergl. Madonna mit der Heuschrecke, Kurier, Simson. Wenn bei Dürer die Mitte unserer Zeichnung, die sicher auf Naturstudium beruht, im selben Sinne im Marienleben vorkommt, so ist das noch kein sicherer Beweis gegen die Echtheit der Skizze. Daß ein späterer Künstler das kleine Stückchen Landschaft aus dem Holzschnitt genommen und darum ein Bild komponiert hätte, wie Dörnhöffer annimmt, scheint mir sehr unwahrscheinlich, um so mehr als die Art und Weise der Zeichnung für Dürer um 1492 sehr denkbar ist, und wir wissen, wie oft er auf alte Vorlagen und Skizzen zurückgreift.

In der Madonna mit der Nelke (jetzt Berlin) ist offenbar eine frühe Federzeichnung als Hintergrund verwendet. Wölfflin setzt das Blatt um 1493. Dürer hat nicht den vorderen Baum von vornherein ohne Krone gezeichnet, er hat hier eine Skizze oben abgeschnitten und sie als Hintergrund für seine heilige Familie benutzt. Er wagt noch nicht die Figuren die Landschaft überschneiden zu lassen, deshalb rückt er sie so hoch hinauf. Es ist wohl die erste rein landschaftliche Naturaufnahme Dürers, die bildmäßig wirkt.

1494 kommt Dürer von der Wanderschaft zurück. Er hat die weite Welt gesehen, sein Auge ist eingestellt auf Form und Farbe der Landschaft, und die Landschaftshintergründe der

---

7) Dörnhöffer, Kunstg. Anzeigen Wien 1906.

8) Auch die vielumstrittenen Terenzzeichnungen in Basel haben ungemein viel Dürerisches in der Landschaft. Vergl. dazu D. Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel 1492—94 München 1892.

Wolgemut-Schule mögen ihm sonderbar vorgekommen sein. Er versucht jetzt eifrig die Landschaft nach der Natur zu malen. Eine große Schwierigkeit ist, den hohen Horizont zu bekommen, der auf des Meisters Bildern zu sehen ist. Zu ebener Erde ist der nicht zu haben, da steigt der Vordergrund in die Höhe und verdeckt die Aussicht. So muß er Fensteraussichten malen, denn auf Mittelgrund und weiten Ausblick kommt es an. Er muß über die Dächer der Häuser wegsehen können.

Solche Fensteraussichten sind die »Sant Johans Kirche« und die »trottzichmüll«. Da in beiden Bildern die Giebel der Häuser hintereinander aufsteigen, so müssen sie aus beträchtlicher Höhe aufgenommen sein, wie sich jeder durch einen Blick aus seinem Fenster überzeugen kann.

Wir sehen den Johannesfriedhof in Nürnberg, Dürer hat im Baumschlag große Fortschritte gemacht, er besitzt schon etwas wie ein Schema für die einzelnen Bäume. Merkwürdig wirkt das große Feld im Vordergrund. Man sieht weit darüber hinweg in das Bild, das eigentlich erst beim Johanneskirchlein beginnt, die Häuserreihe links leitet in die Tiefe. Und nun führt Dürer mit viel Liebe und viel falschen Perspektivlinien sein Bild aus. Die Linie, die rechts aus dem Bild herausführen soll, bekommt einen bedenklichen Knick. Wie weit er aber ins Land sehen kann! und wie leicht es ihm wird die Ferne zu geben! Rührend ist die kaum sichtbare Staffage: der Beter am Kruzifix und die kleinen Spaziergänger.

Ganz Analoges findet sich auf der Drahtziehmühle. Auch hier der Vordergrund in Aufsicht, auch hier ein Nebeneinander vieler gleichmäßig ausgeführter Einzelheiten. Und doch freut man sich über jeden Weg und Steg, der in die Landschaft hineinführt. Es ist eine angemalte Zeichnung, die selbst nicht malerisch aufgefaßt ist. Alle Gegenstände sind mit harten starken Konturen umrissen bis tief hinein in den Mittelgrund. Man könnte von einem Linienstil sprechen. Sehr lustig wirken die zur Belebung aufgerufenen, kleinen Personen, und damit gewiß alles sichtbar sei, hat er die Hühner im Hof zu groß gezeichnet, und sein Mühlstein könnte bequem das große Scheunentor sperren. Die freie Aussicht drüben über dem Fluß zieht in der Farbe der Bäume und blauen Berge weit in die Ferne.

Warum Dürer in diesen Bildern keinen Himmel malt? Ob für ihn die Welt des Darzustellenden am Horizont aufhörte? Dürer geht vom Zeichnerischen aus, dem er Farbe gibt. Der blaue Himmel scheint ihm nicht zu fehlen, da er ihn nicht zeichnen kann, er sieht ihn nicht als etwas Notwendiges für die Landschaft an. Er hat in späteren Skizzen gelegentlich auch keinen Himmel gegeben, aber da handelt es sich meist um schnell hingeworfene Eindrücke, hier um mühsam und genau ausgeführte Bilder.

Ephrussi sagt von der Drahtziehmühle: »beaucoup d'habileté et de naïveté en même temps, l'ensemble du dessin touche et émut par la vérité des détails.«

Wölfflin findet: »den Reiz kontemplativer Stimmung haben diese altertümlichen Zeichnungen vor allen andern voraus.«

Erste Reise nach Italien.

1494—95 wird die erste Reise Dürers nach Italien jetzt allgemein angenommen. Wir haben die Aufgabe zu untersuchen, welche Studien in dieser Zeit der Entwicklung der Dürerschen Landschaft möglich sind.

Die Blätter sind untereinander so ganz verschieden in der Technik, in der Art des Ausschnittes aus der Natur, in der Behandlung der Kontur, in der Absicht der Wirkung des Bildes, im Baumschlag, daß man höchstens drei Bilder in einen engeren Zusammenhang bringen kann. Die Reise um 1494 kann nicht lange gedauert haben.

Wir besitzen zwei Bilder, die ganz sicher kurz nacheinander entstanden sind. Das eine: die große Ansicht von Trient (L. 109), das andere: die Landschaft von Nürnberg (L. 103).

Zwischen diesen beiden Bildern, die in allem übereinstimmen, was ein Künstler unbewußt, so zu sagen, aus dem Handgelenk macht, ist absolut kein Platz für eine »fenedier Klawse« oder ein »Schloß am Wasser« usw.[1]) Ebenso ist es ganz undenkbar, die Landschaft von Nürnberg vor die Reise zu stellen und die Ansicht von Trient folgen zu lassen, denn diese ist trotz der großen Wirkung in allem die viel naivere, sie erinnert in der Wiedergabe der kleinen Einzelheiten noch ganz an die Drahtziehmühle. Nürnberg ist viel bewußter malerisch aufgenommen.

Welche Landschaften sind vor diesen beiden Bildern denkbar? Vor allen die beiden Ansichten des Schloßhofes in der Albertina. Sie mögen auf dem Weg nach Italien entstanden sein. Sie müssen ihrer sehr mangelhaften Perspektive und ihres zeichnerischen Charakters wegen in diese Zeit gesetzt werden. Dürer kannte um 1494 noch keine Perspektivgesetze, die ihn von 1496 an beschäftigt und im Marienleben 1500 ff. durchaus geleitet haben. Er wußte noch nichts vom Fluchtpunkt der Orthogonalen und vom Horizont und Augenpunkt. Der Künstler arbeitet hier ganz nach dem Gefühl, trotzdem er sich die Hauptlinien mit »Richtscheit und Kohle« vorgezeichnet hat, wie schon Thausing be-

---

[1]) Die überdies eine andere Technik haben: anstatt dunkel eingezeichneter Einzelheiten helle Lichter aufgesetzt.

merkte, der die Blätter auf die erste Reise setzt und meint, der zu hohe Horizont erinnere an Schedels Weltchronik.

Weder die Unkenntnis der perspektivischen Gesetze, noch die Weltchronik sind schuld an der falschen Raumgebung, sondern sie liegt tief begründet in der Art des Dürerschen Sehens.

Wenn man sich die beiden Ansichten des Hofes richtig zusammengestellt denkt, so kommt eine unheimliche Länge im Verhältnis zur Breite zustande. Die Tiefendimension wird viel zu groß.

Ehe wir Dürer nach Italien begleiten, möchte ich von meinem Thema abgehen und ein Wort über seine Perspektive sagen.

Dürers Perspektive.

Schon bei dem jungen Dürer fällt auf, wie schwer er mit der Nahperspektive zu kämpfen hat; wie selten er für unser Gefühl richtig zeichnet und später konstruiert.

Um 1495 hat Dürer noch nichts von Regeln der Perspektive gewußt. 1496 ahnt er den Fluchtpunkt. Er versucht das Frauenbad auf einen Fluchtpunkt zu konstruiren. Er wagt aber nicht die Konsequenz zu ziehen. Das Frauenbad hat drei Horizonte und drei übereinanderliegende Fluchtpunkte, einen für den Fußboden, zwei für die Decke. Um 1502—03 kann Dürer einen Innenraum konstruieren (einige Bilder d. Marienlebens). Er kennt den einen Horizont und den einen Fluchtpunkt der Orthogonalen. Diesen legt er bis zuletzt in den Augenpunkt, so daß der zweite Fluchtpunkt in die Unendlichkeit fällt und die Horizontalen parallel der Bildfläche laufen. Das gilt für den Innenraum. Erst 1503—4 scheint es, hat Dürer den Fluchtpunkt für die Höfe und die freie Landschaft gekannt. Er konstruiert in diesem Jahre eine Reihe solcher Hofansichten: »Christi Geburt« (München) »Anbetung« (Florenz), den Stich »Weihnachten«, die Holzschnitte »Goldene Pforte«, »Aufenthalt in Ägypten«, »Heimsuchung«. Wohl alle aus dem Jahre 1504. Man merkt die Freude über seine Kenntnisse. Er glaubt, er hat das Problem der Konstruktion gelöst. Aber er weiß noch nicht, daß der Horizont in Manneshöhe vom untern Bildrand liegen soll. Dürer legt ihn meist über die Mitte des Bildes, ob nun die Figuren klein oder groß sind. Bei den, in verschiedenen Jahren entstandenen Blättern der kl. Holzschnittpassion von 1509, hat er ziemlich gleich große Figuren gezeichnet. Der Horizont liegt ungefähr (mit einigen Ausnahmen) in Augenhöhe der Menschen. Wohl mehr zufällig, da Dürer ihn so wie so in die obere Hälfte des Bildes legt. Nur »Christi Geburt« macht eine Ausnahme: kleinere Figuren, der Horizont liegt wie bei Mantegna unter dem Bildrand. Von 1509 an ist der Horizont einmal zu hoch, einmal zu tief, manchmal richtig zur Größe

der Figuren — 1511 z. B. der Holzschnitt »Anbetung der Könige« ist sehr gut — 1514 der Stich »Hieronymus im Gehäus« sehr unrichtig konstruiert. 1515 muß Dürer den Fußboden im Triumphbogen, der aus kleinen Platten besteht, aus freier Hand zeichnen oder zeichnen lassen, da er die Fluchtpunkte der Diagonalen nicht kennt und die Tiefeneinteilung schlecht genug nach dem Gefühl machen muß. Ja noch um 1525 ist er nicht imstande, die beiden sechsfeldrigen Tafeln zu konstruieren, die im Holzschnitt »der Zeichner des liegenden Weibes« sich finden; ein Blatt, das zur Perspektivlehre gehörte, allerdings erst in der zweiten Ausgabe von 1538 dazu kam. Dürer weiß hier aber, daß der Horizont in Augenhöhe liegen soll.

Dürer kennt also den einen Horizont in Augenhöhe, den einen Fluchtpunkt der Orthogonalen, den er in den Augenpunkt legt, so daß die Horizontalen parallel dem Bildrand gehen. Die Distanz nimmt er meist zu kurz. Die Fluchtpunkte für die Diagonalen und damit die perspektivische Einteilung der Tiefenlinien hat er nicht gekannt.

Er nimmt die Tiefendimension meist zu groß. Warum empfindet er sie nicht als falsch? Warum kürzt er sie nicht? Der zu hohe Horizont und die zu nahe Distanz sind die Fehler Dürerscher Konstruktion für Innenräume und Höfe. Es kommt dadurch das unangenehm Ziehharmonikamäßige in seine Bilder, das so viele Dürersche Konstruktionen haben, das in den Landschaften aber als »Weite« empfunden wird.

Nehmen wir das früheste Beispiel eines Hofes in der Apokalypse: die Marter des Ev. Johannes. Es gibt in Dinkelsbühl (St. Georg) einen Altar aus der Wolgemut-Schule, der die Veitslegende darstellt. Ein Bild davon ist aus denselben Figuren zusammengesetzt. Die acht Hauptpersonen sind beinahe genau kopiert, und nicht nur sie, sondern auch Feuer, Holzscheite und der Kessel, in dem hier zwei Heilige betend gesotten werden. Ob nun Dürer selbst den Altar kopiert oder ein anderer eine sehr frühe Zeichnung Dürers dazu benutzt hat — einerlei: das Interessante ist, wie viel richtiger die Personen in diesem Raum zueinander stehen. Man sehe, wie Dürer alle aus dem Zusammenhang bringt. Der Johannes im Kessel sitzt nicht in der Mitte vor dem Kaiser, der hintere Scherge gießt das Öl anstatt dem Heiligen auf den Kopf, hinter ihm auf den Boden. Der Meister in Dinkelsbühl gibt die richtigere Raumtiefe.

Warum hat nun Dürer so gezeichnet? — Mir ist bei vielen Räumen Dürers aufgefallen, daß sie für normale Sehweite falsch wirken. Tatsache ist: Dürer gibt oft nur für Kurzsichtige richtige Raumtiefen! Den Schluß daraus zu ziehen, daß er selbst kurzsichtig war, liegt nahe, ist aber

nicht nötig. Vielleicht hatte Dürer sich nur angewöhnt, das zu betrachtende Bild oder Objekt nahe vor die Augen zu halten, wie Kurzsichtige es tun.

Im Stich des Hieronymus im Gehäuse 1514 fällt auf, daß der Tisch des Heiligen viel zu breit resp. tief ist, daß er für normales Sehen beinahe doppelt so breit als lang erscheint. Die Länge ist gegeben durch die Struktur, er hat Längsbalken, und der heilige Mann soll bequem an der langen Seite sitzen. Ihm gegenüber auf der Ecke des Tisches steht sein Kruzifix, das in gar keinem Zusammenhang mehr mit dem Heiligen ist. Man muß den Stich des Hieronymus ziemlich dicht vors Auge halten, damit der Raum sich für den Normalsichtigen zusammenzieht und der heilige Mann sein Kruzifix sich holen kann. Selbst noch unter der Voraussetzung, daß der Tisch quadratisch wäre, müßte man das Bild (18 cm breit, 24 cm hoch) aus einer Entfernung von weniger als 17 cm betrachten, damit es richtig wirkt. Ein moderner Erfahrungssatz ist, daß ein Bild aus der doppelten Entfernung seiner größten Ausdehnung gesehen werden soll, um mit einem Blick erfaßt werden zu können. Der Sehwinkel soll 30° betragen. Nach dieser Voraussetzung wäre der Tisch über 2.40 m breit auf 1 m Länge.

Es kommt also bei Dürers Konstruktion ein ganz falsches Verhältnis zustande, was sich mathematisch genau berechnen läßt.9)

Man darf diese moderne Forderung nicht auf Dürers Zeit anwenden. Die Bildwirkung als Ganzes wurde offenbar noch nicht richtig erfaßt und die Verzeichnung vom Beschauer nicht als störend empfunden. Man wanderte im Bild herum und sah sich die Einzelheiten an.

Interessant ist der Fall beim »Tod der Maria«, Marienleben. Die Skizze dazu erscheint nicht allzu tief verkürzt und gut gezeichnet. Dürer hat sie mit zwei Horizonten und zwei Fluchtpunkten entworfen, einen für den Boden, einen für den Baldachin. Er korrigiert sich im Holzschnitt, indem er alle Orthogonalen in einen Fluchtpunkt sammelt. Er rückt seinen Augenpunkt einfach hinauf, so daß er nicht mehr im Kopf der Maria, sondern im Zierat des Bettes liegt. Die Tiefendimension wird zu groß, und der Beschauer sieht das Bett von oben herab in Aufsicht. Deshalb jetzt die Stufen im Vordergrund.

»Weihnachten« ist für die Größe seiner Personen relativ gut konstruiert, weil Dürer den Augen- und Fluchtpunkt in den Raum legt, wo Maria sich befindet. So liegt der Horizont für das ganze Bild ungefähr richtig, nur der kleine Raum ist noch verzeichnet: er wirkt zu tief.

---

9) Herr Dr. Bernstein war so freundlich, das für mich zu tun.

J. Kern[10]) hat nachgewiesen, daß Jan v. Eyck meist zwei Augenpunkte und zwei Horizonte angenommen hat, für Decke und Fußboden verschieden, daß er also das Gesetz des einen Fluchtpunktes nicht kannte. «Jedenfalls haben die flandrischen Künstler das perspektivische Gesetz der Distanz nicht gekannt». Sie nehmen die perspektivische Einteilung der Tiefenlinien lediglich nach dem Augenmaß. Und nun kommt das Überraschende! Jan v. Eyck hat so richtig gesehen, daß, wenn man (wie Kern getan hat) den Fußboden auf dem Bild der Madonna des Kanzlers Rollin nachmißt, er beinahe genau nach dem Gesetz der Distanz gezeichnet ist.

Ob nun Jan v. Eyck richtiger gezeichnet oder im ganzen richtiger gesehen hat, wer kann das entscheiden? Jedenfalls nach den Gesetzen der Optik müssen Räume und Raumkonstruktionen, wie sie Dürer gibt und von ihm offenbar als richtig empfunden wurden, als von einem kurzsichtigen Auge herrührend bezeichnet werden, das den Vordergrund zu stark vergrößert. Vielleicht deshalb das Weiträumige in Dürers Landschaft und das in die Tiefe Ziehen seiner Räume.

Dürer hat sich sein Leben lang gemüht, Gesetze aufzustellen, um richtig konstruieren zu können, er hat nur die Hälfte von dem gefunden, was er dazu gebraucht hätte. Andere Künstler haben sich weniger damit abgegeben und doch richtiger gezeichnet. Er sagt in seiner Perspektivlehre (1525 erschienen), man solle die zu zeichnenden Dinge ziemlich nah vors Auge nehmen, und fährt dann fort: »Darum̄, wenn man ein menschen so gar weyt von ferne sicht, so erkent jn das gsicht von seiner schwacheyt wegen nit. Darumb muß in solichen dingen, das so kentlich gesehen soll werden, in einer erkentlichen weyten sten.[11]) Aber landschafften zu sehen und zu machen da man etwan sechs bis siben meyl sicht, hat es aber sein sunder art.«

Studien auf der ersten Reise nach Italien.

Als Dürer das erste Mal nach Italien ging, hat er überhaupt noch nichts von Regeln der Perspektive gewußt, das zeigen deutlich die beiden Hofansichten der Albertina. Sie sind mit ihren vielen Türmen, Erkern und Treppen noch sehr zeichnerisch behandelt, doch ist gegen die früheren Bilder ein Fortschritt in der Behandlung der Fenster, Dächer und des Mauerwerks sichtbar. Das eine Blatt ist bei hellem Himmel gemacht und hat noch keine gemalte Luft. Auf dem anderen hat Dürer Wolken angebracht, die ersten, die wir auf seinen Studien besitzen.

---

[10]) J. Kern. Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung der Gebrüder van Eyck. Leipzig 1904.

[11]) Dürer meint dies wohl im allgemeinen in bezug auf die Distanz.

Dürer ist immer noch in erster Linie Zeichner, das zeigt die Ansicht der Burg von Trient, wo nur die Architektur fertig gemalt ist. Der Vordergrund ist wie auf seiner Drahtziehmühle leicht untermalt. Auch hier ist Dürer in der Perspektive noch ganz unsicher, es handelt sich hier um eine direkte Architekturaufnahme des Schlosses, das mit seiner Flucht von Gebäuden ohne jede Kenntnis der Perspektive gezeichnet ist. Merkwürdig ist die Technik. Leichte Untermalung, feine Konturen und alle Einzelheiten mit spitzem Pinsel eingetragen.

Diese Ansicht der Burg von Trient muß noch auf dem Weg nach Italien entstanden sein, zwischen ihr und dem schönen, malerischen Bild der Trienter Gesamtansicht ist eine Pause — der Aufenthalt in Venedig liegt dazwischen.

Dürer hatte Bellinis Landschaften und die Kunst der Venetianer gesehen; seine angemalten Zeichnungen mögen ihm hart genug vorgekommen sein. Er hat gestaunt und gelernt. Das zeigt uns das Bild von Trient. Es ist eine der schönsten Studien, die in einem Kranz von Bergen liegende Stadt. So hat Dürer bis jetzt nie gesehen! Es ist in der Wahl des Ausschnittes aus der Natur etwas ganz fest Komponiertes. Weit und groß tut sich das Bild vor uns auf. Wie sicher die Mitte akzentuiert ist durch die fernste Bergspitze, die sich als Hintergrund der Bergkulissen einschiebt. Der Weg, links im Vordergrund beginnend, führt den Blick ins Bild und in die Stadt hinein. Vor uns fließt der breite Strom, ein Spiegel der Stadt, ihrer Bäume und Wiesen. Spaziergänger, Schiffer und Schifflein und drüben über dem Wasser Herde und Hirt. Es gemahnt an die Drahtziehmühle, aber welcher Fortschritt im zusammenfassenden Sehen! Das Bild ist schräg gegen das Licht aufgenommen, die Berge sind deshalb duftig und haben gegen oben eine dunklere Färbung. Daher der malerische Eindruck und die violette Farbe im Mittelgrund. Etwas willkürlich sind die hellen Lokalfarben der Häuser aufgesetzt. Der Himmel — ein leuchtendes Blau. Hier im Süden war er nicht zu umgehen, hier spricht er lauter als bei der blassen deutschen Luft.

In Innsbruck hat Dürer wohl Rasttag gehalten und sich die kleine Ansicht des Städtchens mitgenommen, mit seinen vielen Türmen und spitzgiebeligen Häusern. Wieder nimmt er den Fluß als Vordergrund und sucht die Spiegelung der Stadt in dem schnellfließenden Wasser festzuhalten. Im Hintergrund die Pyramide eines Schneeberges. Die Stadt ist wie die Häuser von Trient ohne viel Zeichnung behandelt, oft mit teilweise ganz hellen Fenstern, die wie im Sonnenschein glänzen. Mit spitzem Pinsel sind die lichten Einzelheiten eingetragen. Die schlechte Perspektive, wenn man bei relativ so kleinen Gebäuden einem Künstler

überhaupt nachmessen darf,[12]) würde für ein frühes Datum sprechen. »Isprug« hat Dürer sein Bild bezeichnet.

Eine schöne und sichere Naturstudie ist die Federzeichnung der Felsenlandschaft mit Schloß. Sie stammt wohl nicht aus dem Tirol. Nicht nur, daß die Strichführung eine gewandtere ist als bisher, die Sicherheit, mit der hier der Felsenvordergrund gleich klar gesehen und dargestellt ist, setzt eine große Übung mit der Feder voraus. Es sind Kalksteine, und der verwitterte Charakter des Gesteins kommt deutlich zur Geltung. Wir wissen, wie viel Dürer um 1494 mit der Feder kopiert hat. »Frauenraub« und »Meergötter« sind nach Stichen Pollaiuolos und Mantegnas entstanden. Auch im »Raub der Europa« möchte die Geraubte, sowie Apollo und die Löwenköpfe auf Vorbilder zurückgehen, die Landschaft mit der Staffage und den Cherubim, die die Europa umschwimmen, hat Dürer dazu erfunden. Unsere »Felsenlandschaft« zeigt als Staffage einen jungen Mann, der den Hut schwenkt. Ob es nach Thausing der heimkehrende Dürer ist? oder mit den Linien im Hintergrund ein späterer Zusatz? Wichtig für uns ist, daß hier einmal Felsen gezeichnet wurden, wie sie die Kunst bis dahin noch nicht gekannt hatte.

Dürer in Nürnberg 1495—1505.

Dürer kehrt heim, reicher als er gegangen. Wie viel bringt er mit an Wollen und Können! Die Nürnberger sollen schon sehen, was er gelernt hat! Wir finden überall in den Bildern der nächsten Jahre Anklänge an Italien und Bellini.

Ich habe schon oben gesagt, wie nahe die Ansichten von Trient und Nürnberg zusammengehen in der Technik und in der Art der Aufnahme des Bildes. Man vergleiche den Vordergrund, wie die Bäume behandelt sind, die violette Farbe im Mittelgrund. Das Bild von Nürnberg mag bald nach der Heimkehr aus Italien entstanden sein. Wir haben kein drittes, das den beiden gleicht in der Tiefe der Raumauffassung. Es geht trotz der malerischen Abstufung der Gründe mit dem Trienter Bild zusammen. Die Mitte stark betont durch den breiten Weg. Auch hier halten sich rechts und links die Wage: rechts die Stadt, links das Gelände. Die dunkle Häuserreihe in der Tiefe, Turm und Schloß im Mittelgrund und die vordere Mauer zeigen die Aufnahme gegen das Licht; das Silhouettenhafte der duftigen Ferne beruht darauf. Falsch beleuchtet sind auch hier die einzelnen hellen Häuser ins Bild gesetzt. Zum erstenmal keine Staffage.

---

[12]) Rapke (Die Perspektive auf den Dürerschen Handzeichnungen usw.) hat dies noch bei viel kleineren, z. B. der »fenedier Klawse« getan, was ich nicht richtig finde.

Manch schöne Studie mag uns verloren gegangen sein von Dürer's Reise! Wir finden ihre Spuren in den Bildern von 98 und 99, in frühen Stichen und Holzschnitten, in den beiden Beweinungen, von Nürnberg und München (1500).

Es ist ein Unterschied, ob Dürer eine Aquarell-Landschaft nach der Natur malt, oder sie als Hintergrund verwendet. Wir sehen z. B. beim Oswalt Krell den Vorhang und die Bäume links, ein Motiv das Dürer von der Bellini-Madonna von »1487« (Venedig Academia) übernommen hat. Er gibt schlanke Bäumchen, die aber in Blatt und Astwerk noch an das alte Schema des Johannesfriedhofes erinnern. Ebenso sind die Fensterlandschaften auf dem Madrider Selbstporträt 98, den Tucherporträts 99, ja auch noch die Landschaft auf der Nürnberger Beweinung eine Mischung von großem zusammenfassendem Sehen der Landschaft und einer rein schematischen Wiedergabe des Baumschlags u.s.w.

Wie gut ihm solche Aussichten gelingen! Das Hinuntersehen auf die Landschaft war von jeher seine Freude. Wie oft hat er seine Studien in der Apokalypse angewendet! Auch die Landschaft im Stich »das große Glück« von 1504 ist in der Weise aufgenommen. Haendcke hat das große Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß sie Klausen in Tirol darstellt, und hat damit einen äußern Beweis für die erste Reise gegeben. Die Skizze dazu mag am Anfang der Reise gemacht sein, sie erinnert an die Drahtziehmühle im Nebeneinander der Einzelheiten. Es ist ein von oben gesehenes Gebirgstal über dem »das große Glück« oder »die Nemesis« wie Dürer sie nennt, schwebt.

[Ludwig Justi[13]) sagt, daß auch diese Figur von Dürer nach seinem Proportionsschema konstruiert ist. Meiner Meinung nach ist es dieselbe Frau, die im Wappen des Todes (1503) mit Perücke und in Kleidern vor uns steht. Dürer hat sie wohl in beiden Fällen nach der Natur gezeichnet. Er gibt ihr als »Nemesis« das Riemenbündel in die Hand und läßt ihr die Flügel des Wappens anwachsen. Wölfflins Ausdruck: »bearbeitete Natur« scheint mir sehr treffend zu sein. Die Riemen, die langen Gewand-Enden, die die Nemesis umflattern, die Kugel, auf der sie steht, sind die Attribute des »jungen Gefangenen, Allegorie der Knechtschaft« eines Mantegna zugeschriebenen Stichs, den Dürer wohl gekannt hat. Warum Dürer diese Frau die Knechtschaft des Todes überwinden läßt? Ist es die Rache, die nicht stirbt?]

Sehr groß gesehen ist die schöne Studie aus dem »Steinpruch«, da sie ca. 1496 im Stich des Hieronymus vorkommt, muß sie in diese Zeit gehören. Sie ist breit angelegt, flott ist alles mit dem Pinsel ge-

---

13) L. Justi. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Dürers. 1902.

zeichnet. (Lippmann gibt falscherweise Federzeichnung an.) Nichts Kleinliches in der Behandlung des Baumschlags und des anstehenden Gesteins und seiner Brüche. Die Skizze ist leicht getönt. Auf dem Stich wirkt sie sehr überraschend, sie ist trotz der feinen Stichelarbeit groß geblieben.

Die Federzeichnung »Steinpruch«, ebenfalls getönt, stellt eher eine Waldlichtung, als einen Steinbruch vor. Sie ist aus derselben Zeit. Dürer gibt sein Baumschema auf und zeichnet auch im Laub charakteristische Bäume.

Die Studie mit den zwei Eremiten an der Quelle, ein Waldinneres, mag hier mit genannt werden, obwohl sie später entstanden sein wird.

Wir wissen, daß Dürer erst um 1503—1504 den Fluchtpunkt für das Landschaftsbild gefunden hat. Unsichere Perspektive allein kann also kein Grund für frühe Datierung sein. Und doch möchte ich den Trockensteg beim Hallerthürlein seiner zeichnerischen Art wegen an den Anfang der in Aquarell gemalten Federskizzen stellen. Er geht mit der Landschaft des verlorenen Sohnes in der Art Häuser und Dächer zu zeichnen zusammen und erinnert in der Technik der feinen farbigen Pinselstriche, sowie in der inneren zeichnerischen Steifheit an den Reiter von 1498, wo Dürer den Pinsel zwingt, in feinen spitzen Strichen der Form zu folgen. Ebenso sind die Kostümstudien »wie man in Nürnberg geht« von 1500 ganz zeichnerisch gesehen. Dagegen ist die Madonna mit den vielen Tieren ca. 1502—1503 zwar in ähnlicher Weise, aber viel malerischer behandelt ohne die feinen spitzen Pinselstriche. Sie zeigt noch schlechte Perspektive im Haus, aber Dürer hat hier selbst der Federzeichnung das Zeichnerische zu nehmen gesucht, indem er diese lieblichste aller Madonnen mit ganz feinen, duftigen, oft wie kraftlos oder unsicher wirkenden Linien ins Leben ruft.

Um 1500 ist es, als ob jemand Dürer gesagt hätte: »Zeichnen und Malen sind zweierlei Dinge!«

Mit dem Weiherhaus kommt in die Landschaft etwas Neues im Sehen und in der Technik. Die Auflösung der zusammenfassenden Kontur im Baumschlag, das gewollte Aufgeben des Zeichnerischen. 1502 hat Dürer sein berühmtes Häschen gemalt[14]) Wie dort kann er sich auch im Weiherhaus nicht genug tun in feiner Ausführung. Er gibt sich Mühe, bis tief in den Hintergrund jeden Grasbüschel sichtbar zu machen, ohne der aufs Malerische gehenden Wirkung des Ganzen zu schaden. Wie peinlich die Spiegelung der Weidenbäume im Wasser! Das Bildchen ist auch farbig von einer ganz neuen Harmonie.

---

[14]) das allerdings Jaro Springer bei seinem Massenmord Dürerscher Zeichnungen schlachten will. Rept. 1906. VI.

Auf dem Stich der Madonna mit der Meerkatze hat Dürer diese Skizze verwendet. Es ist interessant, wie wenig malerisch sie gestochen ist. Ja, wie auf dem Umweg über den Stich die Weidenbäume ganz zeichnerisch in die gemalten Bilder kommen. So treffen wir das gezeichnete Weidenbäumchen schon 1504 im Gegensinn in der Geburt Christi (München), und 1506 nimmt es sich auf dem Rosenkranzbild sonderbar genug aus, mit seinen, dem Kopf des Heiligen zuliebe ausgerissenen Zweigen.

Von 1500 an hören die schematisch gemalten Hintergründe in den Bildern auf und machen einer individuellen Behandlung der Landschaft Platz. Das beste Beispiel sind die beiden Beweinungen in Nürnberg und München. Die erste hat noch ganz den Charakter der Landschaft vor 1500; die Münchner Beweinung ist diesem Schema entwachsen und nähert sich schon mehr der Art, wie Dürer 1504 in der Florentiner Anbetung seinen Hintergrund behandelt.

In Verbindung mit dem Weiherhaus wird meist die »Nadelholzlandschaft«, »Sonnenaufgang«, besprochen. Im Vordergrund ein blauer See, umstanden von Gräsern (ich vermute die mit Weiß gemischte grüne Farbe hat sich im Lauf der Jahrhunderte in vielen Bildern Dürers verändert, sie erscheint jetzt ganz blaugrün). Links hellbeleuchtete Stämme. Dies ist eine schöne Vordergrundstudie, die Dürer um ca. 1502 gemacht haben mag.[15]) Er verwandte sie dann später, um unser Bild zu komponieren, denn mit einer freien Komposition haben wir es zu tun. Ganz schematisch ist rechts ein Nadelgehölz angegeben. Im Hintergrund hängen schwere Wolken tief am Horizont. Sie sind merkwürdig beleuchtet. Es handelt sich jedenfalls um einen starken Lichteffekt, der Dürer gereizt hat, ihn im Bild wiederzugeben. Ob ein Sonnenaufgang? Ich glaube kaum. Man darf dem feinen Naturbeobachter zutrauen, daß er nicht endgültig so hell beleuchtete Stämme gegen eine Sonne und einen blauen See als Spiegel vor einen gelbroten Frühhimmel gelegt hätte. Die Komposition ist Dürer nicht gelungen, er hat sie ganz unfertig gelassen. Dem Beschauer bleibt es überlassen, als was er das leere Stück Papier in der Mitte des Bildes ansehen will. Thausing hat es mit dem ebenfalls unbemalten Himmel in Verbindung gebracht, und darin einen »Sonnenaufgang« vermutet. Dafür liegt aber der Horizont viel zu tief, Dürer hat immer einen zu hohen, nie einen zu niedern Horizont! Ich möchte das Bild wieder »Nadelholzlandschaft« heißen.

Dürer hat nur zweimal in seinen Studien die große überschneidende Vordergrundkulisse angewandt, die sonst das wirksamste Mittel ist, einem

---

15) Man glaubt im Eustachiusstich Anklänge zu finden.

Bild Tiefe zu sichern: in der oben besprochenen »Nadelholzlandschaft« und in der Weidenmühle.

Diese ist reines Naturstudium, wie wir es besser von Dürer kaum besitzen. Wenn man die Weidenmühle als Photographie sieht, so glaubt man beinahe die Wiedergabe eines Niederländers des 17. Jahrhunderts vor sich zu haben, etwa eines Hobbema, so klar ist das Hintereinander und Durchblicken der Gegenstände lebendig gemacht. Die Dächer glitzern förmlich im Sonnenschein. Sie sind im Licht oft ohne Innenzeichnung behandelt, ein Aufgeben des Rezeptes für Dächer. Auch die Weiden im Mittelgrund sind luftig gemalt und haben wenig Gezeichnetes mehr. Etwas hart wirken Steg und Bretterverschläge, sie sehen aus, als ob sie im schärfsten Sonnenlicht ständen, und doch ist es die Stimmung um Sonnenuntergang. Die großen Bäume rechts erinnern im Baumschlag an die grüne Passion 1504. Keine Staffage. Vordergrund und Wassser scheinen nie ganz ausgeführt gewesen zu sein. Ich kenne das Original nicht, aber ich vermute, es würde farbig eine Enttäuschung bereiten.

Von 1503 an geht Dürer in seinen Feinstichen und Holzschnitten auf die Darstellung des Zierlichen, Weichen in der Landschaft aus: Eustachiusstich und Marienleben (Goldene Pforte 1504 datiert) usw.

Wir besitzen nun einige Studien, L. 132, 108, 392 die ebensogut in diesen Jahren in Deutschland entstanden sein können, als um 1505—07 auf der Reise nach Italien.

Eine dieser zierlichen Landschaften: die Baumstudie mit der sonnigen Wiese ist leicht in verschiedenen grünen und gelben Tönen untermalt. Im Hintergrund duftige Berge. Thausing findet: »Es ist alles so richtig gesehen, so frisch und keck hingeworfen, daß der Beschauer sich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergißt, die zwischen der Aufnahme der Skizze und seiner Betrachtung liegen!« Ich halte diese, so malerisch wirkenden Bäume für eine schnelle, geniale Untermalung und ich bin fest überzeugt, Dürer hat sie als ganz unfertig beiseite gelegt, die Zeichnung der Details sollte nun erst kommen und die Deckfarbe für die hohen Lichter auch! Dürer hat nicht geahnt, daß wir nach 400 Jahren ihm dankbar sind, daß er uns diese malerische Schöpfung des Augenblicks nicht unter seiner Zeichnung vergraben hat.

Wie er solche Untermalungen ausführt, sehen wir in einem Bild, das mit dem oben genannten in engstem Zusammenhange steht. Es ist das Schloß am Wasser.[16]) Wie gleichartig ist in beiden Bildern rechts

---

[16]) Dem Gestein nach gehört diese Studie eher nach Süd-Tirol und auf die zweite Reise.

die dunkle Masse vor die Helligkeit gesetzt! Die Bäume sind ebenfalls in blaugrünen Tönen angelegt und dann aber durch fein aufgesetzte Lichter plastisch herausgearbeitet. Es ist eines der schönsten Motive: die stolze Burg auf kühnem Felsen, umrauscht vom breiten Strom. Dürer gibt diese Art Baumschlag im Eustachiusstich, auf der Florentiner Anbetung, der Münchner Geburt von 1504. Wie fein ist alles gezeichnet und wie ist das Gestein behandelt. Die Porphyrfelsen, wie sind sie charakteristisch! Der Vordergrund ist nicht vollendet, aber man sieht an den Steinen im Wasser, in welch miniaturartig feiner Weise Dürer sein Bild fertig machen wollte. Das Ganze sehr einheitlich in der Wirkung.

Den Höhepunkt einer solchen, bis ins feinste Detail gehenden Ausführung zeigt uns der Mittelgrund eines sonst wenig ausgeführten Blattes in Wasserfarben, über das Dürer »Welsch Perg« geschrieben hat. Es ist ein Hügel, auf dem jeder Baum wie mit der Lupe gezeichnet ist; es wird einem förmlich Angst, wie Dürer im Vordergrund noch eine Steigerung des Sichtbaren finden will. Er ist auch mit dieser Aufgabe nicht fertig geworden, aber das kleine ausgeführte Stück Landschaft ist eine bewundernswürdige Leistung. Sie ist schwer wohl später zu datieren.

Dürers zweite Reise nach Italien 1505—1507.

Es sind nur wenige Blätter, die wir haben. Ein Blatt, das eine Felsformation darstellt und das Datum 1506 trägt, aber nicht so recht die Dürersche Art und Weise zum Ausdruck bringt. Das Datum ist zweifelhaft. Es ist eine Detailstudie. Sie zeigt uns mit allerhand Grün bewachsene Felsen in sehr feiner Ausführung. Das Original befindet sich in London; es ist bei Lippmann farbig reproduziert, aber wie es scheint, nach einem anderen Verfahren, als bei den übrigen Blättern.

Der auffallende Baumstumpf, der oben auf dem Felsen seine Arme in die Höhe reckt, begegnet uns dann noch einmal als Silhouette in der Gebirgsmühle, wo ein merkwürdiger Berg hinter der kleinen Mühle steht. Ob Dürer das gemacht hat? Man sieht genau die Grenze zwischen Naturstudium und freier Erfindung. Möglich ist es immerhin.[17]) Wie ungeschickt ist die Verbindung zwischen diesem komponierten Berg und der Mühle durch die viel zu kurze Holzrinne, die das Wasser leiten soll! Die Mühle selbst und das Bachbett zeigen sorgsames Naturstudium, die Staffage ist ein junger Mann, der neben der Mühle sitzt. Der Künstler betont sehr das Sonnige im Baumschlag, der fast keine Schatten aufweist und mit weißgemischter Deckfarbe ausgeführt ist, die jetzt ganz blaugrün wirkt.

---

[17]) Vgl. die späte Blumenstudie Aquileja von 1526, wo der Boden, in dem die Pflanze steckt, ganz unorganisch dazu komponiert ist.

Wir sehen ähnliche schattenlose Bäume in dem schönsten Bild dieser Reihe, in der »fenedier Klawsen«, die Dürer selbst so bezeichnet hat. Es ist das sonnigste Bild, das er je gemalt hat. Mit voller Absicht sind die Schatten hier vermieden. Wie in Licht getaucht liegt der Berg vor uns, gekrönt mit seiner Veste. Man hat das Gefühl, es ist Mittag und die Schatten sind auf ihr Minimum reduziert. So wirkt kein Bild von der ersten Reise. Das Terrain ist in seiner Bewegung von großer Lebendigkeit, fein und spitz sind Gras und Kraut im Vordergrund aufsetzt. Die alten Oliven mit ihren knorrigen Stämmen und lichtumflossenen Kronen tragen viel dazu bei, den Sommertag zur Geltung zu bringen.

Dürer in Nürnberg 1507—1521.

Die Landschaft spielt in den Dürerschen Bildern nach der zweiten Reise keine so große Rolle mehr wie in den Jahren 1495—1506, und wenn sie vorkommt, so hat man selten das Gefühl einer bestimmten Naturaufnahme, die ihr zugrunde liegt. Die Porträts werden alle ohne landschaftlichen Hintergrund gegeben. Auch in den Stichen und Holzschnitten zeichnet Dürer seine Landschaften jetzt »aus der Hand«, selten daß er eine Studie benutzt.

1510 haben wir die Federzeichnung eines Dorfes mit Teich Ängstlich wird auch hier jeder scharfe Schatten vermieden, jede harte Kontur, die ganze Zeichnung hat etwas Sonniges, Lichtes. Hier hat Dürer mit der Feder zu sagen gesucht, was er in der »fenedier Klawsen« mit dem Pinsel ausgedrückt hatte. Perspektivisch hat er große Fortschritte gemacht. Sein »hab acht aufs Aug« steht oben angeschrieben, und wir suchen von nun an vergeblich nach Linien, die uns stören. Dürer zeichnet jetzt auch seine Landschaften mit festem Augenpunkt.

Aus demselben Jahr stammt eine kleine Aquarellstudie, die Dürer im Ritter Tod und Teufel gestochen hat. Sie zeigt eine Felswand mit fein ausgeführten blätterlosen Sträuchern.

Ein Blatt in Silberstiftzeichnung, das noch einmal die Drahtziehmühle zeigt, ist von Wölfflin ausführlich behandelt worden. »Entscheidend ist, wie der Blick nicht mehr vom einzelnen angezogen wird, sondern vom Raumganzen.«[18]) In der Technik stimmt das Blatt mit Federzeichnungen Dürers von 1510—1511 überein, die auch die Zusammenziehung der Schatten ohne Rücksicht auf die trennende Kontur zeigen, vgl. Maria mit Kind L. 315. Ruhe auf der Flucht L. 443. Das Bildchen ist offenbar aus einem hochgelegenen Fenster genommen.

---

[18]) Wölfflin. Dürer S. 204.

Von 1512 datiert die Ansicht eines Kirchdorfes in grober Federzeichnung, die Lippmann als echt bezweifelt. Ich sehe keinen Grund, dies zu tun. Die Zeichnung stimmt mit der Ruhe auf der Flucht L. 443 genau, so daß Datum und Art der Strichführung die gleichen sind. Sie ist groß gesehen.

Dürer wird jetzt wieder viel flotter und großzügiger in seinen Landschaften. Man spürt, daß er viel die Kohle benutzt. Wer das Dorf Kalkreuth sieht mit seinen breiten Pinselstrichen im Vordergrund, der muß zugeben, daß wir es mit einer ganz neuen Art der Auffassung und Wiedergabe der Landschaft zu tun haben. So hat Dürer nie den allgemeinen Eindruck gegeben, ohne Rücksicht auf Einzelheiten, nie mit so großen, sicheren Strichen das Wesentliche hervorgehoben. Die Häuser und Bäume im Vordergrund wirken nur als Masse, man steht auf einer kleinen Anhöhe vor dem Dorf, und der Eindruck ist ein ganz unmittelbarer, das Bild ist mit einem Blick gefaßt, und alles muß sich dem starken Eindruck unterordnen. Hier weiß auch der anscheinend flüchtigste Strich, was er zu sagen hat.

Was Dürer in seinen Kohlezeichnungen so im Bild seiner Mutter 1514 ausdrückt: das Momentane der Erscheinung, das spricht sich hier aus. Es ist der große Natureindruck, der nur das Wesentliche zum Bewußtsein bringt.

Eine zweite Farbenskizze aus dieser Zeit zeigt uns, wie Wölfflin schon sagt, dieselbe Gegend, ja genau das gleiche Bild nur als Fensteraussicht. Man verdecke die Ansicht des Dorfes Kalkreuth in ihrer unteren Hälfte, und man sieht über die Gipfel der beiden großen Bäume weg dieselbe fränkische Landschaft. Es sind die gleichen Bäume auf beiden Bildern im Vordergrund. Durch den höhern Standpunkt zieht das Tal weiter in die Ferne, nichts hindert den Blick ins Weite zu schweifen. Eine friedliche, sommerliche Stimmung liegt über diesem Tal.

Wir haben noch eine kleine Landschaft, die mir als die letzte der von Dürer hinterlassenen farbigen Landschaftsstudien erscheint. Es ist die »Wassermühle«. Wir sehen im Vordergrund eine leicht mit der Feder vorgezeichnete Wassermühle, dann über ein breites Wiesenland weg, das rechts von einem Fluß durchzogen wird, hinüber auf eine Hügelkette, auf der ein Kirchlein steht. Wir kennen die Landschaft; es ist die Gegend von Nürnberg. Es ist ein großes Können in dieser kleinen Skizze; sie ist leicht und duftig in ihren Tonwerten hingesetzt, wie es nur ein Künstler kann, der sicher weiß, was er mit jedem Pinseltupfer sagen will. Das kleine Bild ist so anders in der malerischen Auffassung und Technik, daß es sich früher nicht einreihen läßt. In welche Jahre es gehört, läßt sich schwer bestimmen. Wohl jedenfalls vor die niederländische Reise.

Die Vorzeichnung mit der Feder ist die gleiche wie sie Dürer später im Skizzenbuch der niederländischen Reise mit dem Silberstift ausführt, vgl. L. 337 und 404. Auch die kleinen, im wesentlichen nur aus Strichen bestehenden Menschen als Staffage sind dort zu finden.

Ganz unbestimmt in der Kontur, hat das Bildchen eine malerische Abstufung der Tonwerte, die eine Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Beleuchtung hervorruft, die an moderne Lichtstudien erinnern. Fast silhouettenhaft sind Bäume und Häuser hingestellt, aber in feiner Abtönung von hell und dunkel[19]).

Die Silberstiftzeichnungen des niederländischen Skizzenbuchs von 1521 sind keine Landschaften im eigentlichen Sinne, keine malerischen Naturausschnitte, sondern Skizzen von Gebäuden oder Stadtteilen, die die Bewunderung und das Interesse des Künstlers erweckten. Er hat sie mit sicherer Hand in feinen Linien in sein Skizzenbuch eingetragen. (L. 339. Aachen, 404 Dom zu Aachen, 338 St. Michel zu Antwerpen usw.) Sie sind meist konstruiert.

Die Dürer-Society veröffentlichte B. VI noch eine späte Landschaftszeichnung Dürers. Eine leichte Silberstiftzeichnung »River Landscape« (Coll. Ricketts London) von großer Ruhe und Einfachheit in der Wiedergabe des Wassers und der Berglinien, fast ohne Schatten gezeichnet.

Nur ein ganz großer Künstler konnte so selbständig den Weg in der Landschaftsmalerei bahnen, so Jahrhunderte voraus sagen, was von vielen anderen erst langsam durch Generationen im Ringen mit den Problemen des Lichts und der Technik erworben werden mußte. Dürer hat immer neue Wege gesucht, der Natur nahe zu kommen. Nie zufrieden mit einer Technik, hat er sich fortwährend bemüht, neue Ausdrucksweisen zu finden, um bestimmte Eindrücke wiederzugeben. Der Natur allein hat er seine Bilder abgesehen, oder wie er so oft sagt »abgestohlen«.

Die neueste Arbeit von Haendcke im Repertorium 1907 Heft 2—4 konnte nicht mehr berücksichtigt werden, überdies steht der Verfasser, was die Chronologie der Dürerschen Landschaften betrifft, offenbar noch immer auf dem Standpunkt seiner ersten Arbeit, den die vorliegende Untersuchung nicht anerkennen kann.

---

[19]) Vgl. dazu: Traumgesicht von 1525.

Chronologie der Dürerschen Landschaften.

Lehr- und Wanderjahre 1487—94.

	Jahreszahl.				Lippmann
S. 401	vor 1494	Linde a. d. Bastei Pergament	Graz	Deckfarbe	162
„ 401	vor 1494	3 Linden Pergament	Bremen	Deckfarbe	102
„ 401	vor 1494	Studie einer Tanne	London	Deckfarbe	221
„ 402	ca. 1492	„Dolomitenlandschaft“ (?)	Erlangen	Federzeichnung	431
„ 402	„ 1493	Madonna mit der Nelke (Landschaft)	Berlin	Federzeichnung	
„ 403	„ 1494	Johannesfriedhof	Bremen	Deckfarbe	104
„ 403	„ 1494	Drahtziehmühle	Berlin	Deckfarbe	4

1. Reise nach Italien 1494/95.

„ 408	1494	2 Ansichten eines Tiroler Schloßhofs	Wien, Alb.	Aquarelle	452/3
„ 409	1494	Burg v. Trient	London	„	90

Rückkehr von Italien.

„ 409	1494	Trient (Gesamtansicht)	Bremen	Deck- u. Wasserf.	109
„ 409	1494	„Isprug“	Wien, Alb.	Aquarell	451
„ 410	1494	Felsenlandschaft mit Schloß	Wien, Alb.	Federzeichnung	449

Nürnberg 1495—1505.

„ 410	ca. 1495	Nürnberg, Westseite	Bremen	Deck- u. Wasserf.	103
„ 411	„ 1496	„Steinpruch“	Bremen	Aquarell	106
„ 412	„ 1496	„Steinpruch“	Bremen	Federzeich. getönt	107
		2 Eremiten im Wald	Berlin	Federzeichnung	440
„ 412	„ 1498	Trockensteg beim Hallerthürlein	Wien, Alb.	Federz. gemalt	462
„ 412	„ 1500	Weiherhaus	London	Deck- u. Wasserf.	220
„ 413	„ 1502	Nadelholzlandschaft („Sonnenaufgang“)	London	Deck- u. Wasserf.	219
„ 414	„ 1503	Weidenmühle	Paris, bibl. nat.	Deck- u. Wasserf.	331
„ 414	1504—7	Baumstudie	Braunschweig Blasius	Deck- u. Wasserf.	132
„ 414	1504—7	Schloß am Wasser	Bremen	Deck- u. Wasserf.	108
„ 415	1504—7	Welsch Perg	Oxford	Wasserfarbe	392

2. Reise nach Italien 1505—07.

„ 415	1505—7	Studie einer Felsformation (?)	London	Wasserfarbe	238
„ 415	1505—7	Mühle am Gebirgsbach	Berlin	Deck- u. Wasserf.	441
„ 416	1505—7	„fenedier Klawsen“	Paris, Louvre	Deck- u. Wasserf.	303

Nürnberg 1507—1521.

„ 416	1510	Dorf mit Teich dat. 1510	Bayonne, Bonnat	Federz. m. brauner Tinte	355
„ 416	1510	Felswand dat. 1510	Braunschweig S. Blasius	Aquarell	139
„ 416	ca. 1511	2. Drahtziehmühle	Bayonne, Bonnat	Silberstift	349
„ 417	1512	Kirchdorf dat. 1512	Bayonne, Bonnat	Federzeichnung	350
„ 417	„ 1514	Kalkreuth Dorf	Bremen	Aquarell	105
„ 417	„ 1514	Fränkische Landschaft (Kalkreuth)	Berlin	Aquarell	14
„ 418	„ 1520	Wassermühle	Bayonne, Bonnat	Wasser- u. Deckf.	302
„ 418	1521	Niederländisch. Skizzenbuch		Silberstift	338/9, 404
„ 418	„ 1520	Flußlandschaft	London, Riketts	Silberstift	

Die Bezeichnung der Technik durch Lippmann ist ganz willkürlich. Deck- und Wasserfarbe ist dasselbe bei ihm, er bezeichnet z. B. die Drahtziehmühle Nr. 4 als Deckfarbe, obgleich sie mit Wasserfarben untermalt ist, und gibt dann bei No. 349 sie als mit Wasserfarben gemalt an. Auch die Bezeichnung „Aquarell“ sagt nichts. Dürer hat immer mehr oder weniger Deckfarbe angewendet, man könnte höchstens die angemalten Federzeichnungen so bezeichnen. Ich habe nur L. 106 korrigiert, da es ein Aquarell und keine Federzeichnung ist.

Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte.

Von **Konrad Lange.**

1. Bartholomäus Zeitblom, Jörg Stocker und Jacob Acker von Ulm.

Über Zeitbloms Jugendentwicklung wissen wir bisher sehr wenig. Vor 1484, wo er zum erstenmal Steuern zahlt, können wir ihn überhaupt nicht nachweisen. Unter den Mitgliedern der 1473 gegründeten Bruderschaft der Künstler zu den Wengen, in der er später eine Rolle spielen sollte, kommt er noch nicht vor. Dabei scheint er doch um die Mitte des Jahrhunderts, wenn nicht schon früher geboren zu sein. Wenigstens zeigt sein Selbstporträt auf der Rückseite des 1497—98 gemalten Heerberger Altars in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 69) die Züge eines etwa 50 bis 60 jährigen Mannes.

In der älteren Literatur kann man zuweilen lesen, daß er sich 1483 mit der Tochter Hans Schüchlins verheiratet habe. Das ist indessen nicht nachzuweisen. Vielmehr zinst er erst 1499 als Tochtermann Schüchlins mit diesem zusammen an die Frauenpflege für einen Kirchenstuhl im Münster. Gestorben ist er zwischen 1518 und 1521.[1])

Daß Zeitblom schon als Jüngling mit seinem späteren Schwiegervater Schüchlin bekannt war, ist sehr wahrscheinlich. Bei der Häufigkeit der Fälle, daß ein Geselle die Tochter des Meisters heiratet, liegt sogar die Vermutung, daß er sein Schüler gewesen sei, ziemlich nahe. Freilich würde daraus eine Abhängigkeit seines Stils von demjenigen Schüchlins noch nicht notwenig folgen. Denn gerade in der altschwäbischen Malerei

---

[1]) Die Ulmer Kunstgeschichte leidet sehr unter der unvollständigen Erhaltung der im dortigen Archiv befindlichen Quellen. Noch im 18. Jahrhundert war viel mehr vorhanden. Das meiste, was wir von Ulmer Malern wissen, verdanken wir der Sammeltätigkeit Neubronners, der um 1770 viele Exzerpte aus den städtischen Büchern machte. Diese hat dann der Prälat Schmid (geb. 1756, gest. 1827, seit 1810 erster Prediger am Münster) gekauft und durch eigene Forschungen vermehrt. Aus diesen Kollektaneen schöpften die späteren Ulmer Lokalhistoriker wie Weyermann, Brulliot, Grüneisen, Mauch, Haßler u.s.w. Leider können wir viele ihrer Angaben jetzt nicht mehr kontrollieren. Was ich von neuem archivalischem Material beibringe, verdanke ich durchweg der Liebenswürdigkeit des Stadtarchivars Herrn Prof. Müller.

kann man oft die Beobachtung machen, daß die Schüler sich im Stil weniger an ihre Lehrer als an andere ältere Kunstgenossen anschließen. Die große Zahl der kirchlichen Aufträge brachte es mit sich, daß die zünftigen Maler in mannigfache Wechselbeziehungen zueinander traten. Maler, die größere Aufträge erhielten, denen sie mit ihren Gesellen in der gegeben Zeit nicht gerecht werden konnten, gaben einen Teil des Auftrags an andere selbständige Maler weiter, so daß die ihnen verdingten und unter ihrem Namen abgelieferten Altarwerke nur teilweise von ihnen selbst, teilweise aber von anderen Kunstgenossen ausgeführt wurden. Dieses gegenseitige Sichaushelfen, das durch den Umfang der in Bestellung gegebenen Altarbilder und durch die häufige auswärtige Beschäftigung der Ulmer Meister befördert wurde, gibt der damaligen Ulmer Malerei ein ganz eigenes Gepräge und erschwert die stilistische Kritik ungemein, da man selbst bei sicherster Überlieferung des Malernamens niemals gewiß ist, ob man es mit einer individuellen Leistung des betreffenden Meisters zu tun hat.[2]) Mehr als anderswo ist es deshalb hier notwendig, bei jedem Altarwerk die verschiedenen Hände festzustellen. Und begreiflich ist unter diesen Umständen, daß sich auch außerhalb des nachweislichen Schulzusammenhanges stilistische Beziehungen zwischen manchen Malern nachweisen lassen.

Selbst wenn man die Wahrscheinlichkeit einer Schülerschaft Zeitbloms bei Schüchlin zugibt, muß man doch anerkennen, daß die beiden Meister künstlerisch sehr wenig miteinander zu tun haben. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten Zeitbloms, seine schlanken Proportionen, seine langen spitzen, vorn etwas geröteten Nasen, seine hoch gewölbten meistens etwas verzeichneten und schielenden Augen, die langgestreckten gradlinigen, nur am unteren Ende lebhafter geknitterten Falten seiner Gewänder, sein helles kühles, aber außerordentlich fein gestimmtes Kolorit, alles das läßt sich nicht auf Schüchlin zurückführen. Eine Mitarbeiterschaft des jüngeren Künstlers an dem 1469 entstandenen Tiefenbronner Altarwerk kann man, soviel ich sehe, nicht nachweisen.

Dagegen hat man den Beweis für ein Zusammenarbeiten beider in zwei Altarflügeln aus Münster bei Augsburg (oder Mickhausen an der Schmutter, zu dem Münster als Filial gehört) erkennen wollen. Sie sind 1860 aus der Sammlung Arnold Ipolyis in die Landesgalerie zu Budapest gekommen. Auf jedem derselben sind drei Heilige dargestellt, links Florian, Johannes der Täufer und Sebastian, rechts Gregor, Johannes der

---

[2]) Bekannt ist z. B., das Hans Schüchlin 1474 für die Martinskirche in Rottenburg-Ehingen zusammen mit seinem Schwager, dem Nürnberger Maler Albrecht Rehmann ein Altarbild gemalt hat. Vgl. Strauch, Pfalzgräfin Mechthild S. 4 und 34, R. Vischer Studien zur Kunstgeschichte S. 310. Stuttgarter Galeriekatalog 2. Aufl. Nr. 80c.

Evangelist und Augustinus. Die Rückseiten sind abgesägt und bilden jetzt zusammengefügt ein drittes Gemälde, den Tod der Maria[3]).

Das Zusammenarbeiten beider Künstler wird aus der Unterschrift des rechten Flügels geschlossen, welche nach dem Faksimile im Katalog der Nationalgalerie von Budapest folgendermaßen lautet: . . und . von Hans . Schulein, B Zeitblom zu — gemacht 14 —, also scheinbar die Fortsetzung eines verloren gegangenen Anfangs, der etwa den Namen des Stifters enthalten hätte.

Diese Inschrift wird aber jetzt mit Recht für gefälscht, zum mindesten für verdächtig gehalten. Nicht nur die Form der Initialen ist für das 15. Jahrhundert höchst seltsam, sondern auch der Wortlaut ist unverständlich und so jedenfalls unmöglich. Die Hanfstänglschen Photographien zeigen auch ganz deutlich, daß an den Inschriften herumrestauriert worden ist. So standen z. B. unter den in Antiqua ausgeführten Namen der Heiligen links ältere in gotischer Majuskel. Wenn man nun außerdem hört, daß der berüchtigte Gemälderestaurator Eigner in Augsburg die Bilder früher besessen und restauriert hat, so wird die Fälschung der Inschrift fast zur Gewißheit.

Aber Eigner hatte viel gesehen und überlegte sich seine Fälschungen sehr genau[4]). Er hat auch hier die Namen nicht willkürlich gewählt, sondern weil er, wenigstens in den Heiligenfiguren links, den Stil Schüchlins deutlich erkannte. Um den Bildern aber ein besonderes kunsthistorisches Interesse und damit einen höheren kunsthändlerischen Wert zu verleihen, fügte er diesen Figuren, wie ich glaube, durch Übermalung Züge der Zeitblomschen Kunst hinzu und brachte die Inschrift an, die ein Zusammenarbeiten beider Künstler beweisen sollte.

Schon in den Hanfstänglschen Photographien bemerkt man trotz der wie es scheint beträchtlichen Übermalungen deutliche Kennzeichen von Schüchlins Stil. Die schwungvollen Ranken des damaszierten Goldhintergrundes stimmen mit der Musterung der Goldhintergründe auf dem Tiefenbronner Altar überein und weichen von der Musterung sonstiger Ulmer Bilder aus jener Zeit erheblich ab. Die Zeichnung Schüchlins ist trotz der nachträglichen Veränderungen, die die Bilder erlitten haben, wenigstens an den Heiligen Florian, Johannes Baptista und Sebastian unverkennbar.

---

3) Vgl. Tableaux anciens du Musée des beaux arts de Budapest par Gabriel de Térey 1906 Nr. 707, Harzen in Naumanns Archiv f. d. zeichnenden Künste VI, 1860, S. 18. Frimmel, kleine Galeriestudien 1892 I S. 247f., und Kunstchronik N. F. IV 1892/93 S. 37, M. Bach, Zeitschr. f. bild. Kunst 1893, 126., Fr. v. Reber, Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei, Sitzungsberichte der philol. histor. Klasse d. Kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1894 S. 387.

4) Vgl. Stuttgarter Katalog Nr. 2.

Die untersetzten Proportionen, die großen Köpfe, der süßlich gespitzte Mund, die steifen Beine mit den spitzen Schnabelschuhen oder den hart und schräg abgeschnittenen Zehen, alle diese aus dem Tiefenbronner Altar geläufigen Züge finden sich hier wieder. Dagegen zeigen die anderen drei Heiligen sowohl in den Gesichtern als auch in den Falten deutliche Züge der Zeitblomschen Kunst, die aber wie gesagt erst durch die Restauration hineingekommen sein dürften. Ein definitives Urteil muß ich mir auf eine genauere Untersuchung der Originale aufsparen.

Nur das eine kann ich auch schon nach den Photographien sagen, daß der Tod der Maria, der sich früher auf der Rückseite der Tafeln befand, weder von Schüchlin noch von Zeitblom, sondern vielmehr von Multscher stammt. Er gehört seinem Stil nach ungefähr in die Mitte zwischen dem Berliner Altarwerk von 1437 und den Sterzinger Tafeln von 1457. Das übertrieben Realistische und Grimmassenhafte der früheren Zeit ist hier überwunden. Ein ruhigerer, gesetzterer Zug läßt schon die spätere Weise anklingen. Dabei zeigt sich aber doch noch etwas von der starken Betonung des Gefühlslebens, die für den jüngeren Multscher charakteristisch ist. Die scharfknittrigen, gradlinigen Falten und die schlanken, bewegungslosen Hände erinnern ebenfalls schon an den Stil des Sterzinger Altars. Die Gesichter haben das in die Höhe gezogene untere Augenlid und die herabgezogenen Mundwinkel, wie wir sie von Multscher kennen. Die körperlos behandelte Architektur, die Form des Säulenkapitells, der Wandschrank mit den Büchern und Gefäßen, alles das spricht für seine Urheberschaft. Das Bild, das übrigens bei Stadler nicht erwähnt wird, ist entschieden bedeutender als die Heiligen auf der Vorderseite. Es verdient als das bisher vermißte Übergangsglied von dem jüngeren zum älteren Multscher besondere Beachtung. Die in der schwäbischen Kunst auch später beliebte Auffassung vom Tode der Maria, wonach sie nicht in ihrem Bette stirbt, sondern an ihrem Betpult kniend tot zusammenbricht, tritt uns hier, wie es scheint, zum erstenmal entgegen.

Wenn der Stil dieses Bildes wirklich etwa in der Mitte zwischen dem des Berliner und Sterzinger Altars steht, so dürfte die Ausführung der Tafeln etwa um 1450 fallen. Dann käme auch schon aus diesem Grunde Zeitbloms Mitarbeiterschaft nicht in Betracht. Denn damals war er höchstens ein Knabe. Ich sehe also in den Bildern lediglich eine Kompagniearbeit Schüchlins und Multschers, wobei aber die stilistischen Kennzeichen des ersteren durch die weitgehende Restauration Eigners sehr verwischt, dafür aber Züge Zeitbloms durch den Restaurator eingeschmuggelt worden sind[5]).

---

5) Dabei will ich zwei kürzlich von mir in der Sammlung des Fürsten vom Waldburg-Wolfegg-Waldsee im Schloß Wolfegg entdeckte Bilder Multschers erwähnen,

Eine künstlerische Beziehung Zeitbloms und Schüchlins könnte erst nachgewiesen werden, wenn wir Jugendbilder des ersteren ausfindig machen könnten, die an den letzteren erinnerten. In dieser Beziehung möchte ich auf das Bruchstück einer Altartafel in der städtischen Gemäldesammlung in Straßburg hinweisen, die aus Thann im Elsaß stammt und von Dehio einem südwestdeutschen Meister unter dem Einfluß Zeitbloms zugeschrieben wird.[6] Ich verdanke ihre Kenntnis Herrn Dr. Franck-Oberaspach, der mir auch Photographien der Vorder- und Rückseite zur Verfügung gestellt hat. Danach möchte ich entschieden vermuten, daß es sich hier um ein Jugendwerk Zeitbloms handelt.

Dargestellt sind auf der Vorderseite in ganzer Figur auf Goldgrund stehend Christus und rechts neben ihm Johannes der Evangelist mit dem Schlangenkelch, Jakobus der Jüngere mit dem Walkerbaum und Jakobus der Ältere in Pilgertracht. Wahrscheinlich entsprachen diesen drei Figuren auf der linken Seite von Christus drei andere Apostel, die aber verloren gegangen sind. Damit würden wir, wie Dehio (brieflich) bemerkt, auf einen für Schwaben ungewöhnlich breiten Aufbau kommen, besonders, wenn wir die übrigen sechs Apostel noch rechts und links von diesen sieben Figuren annehmen müßten. Auf der Rückseite dieses Bildes befinden sich jetzt, zu zweien übereinander angeordnet und oben verstümmelt, vier Passionsszenen, nämlich Christus vor Pilatus und Kreuztragung, darunter Kreuzigung und Beweinung. Ob diese Bilder wirklich auf der Rückseite der Aposteltafeln gemalt sind, will Dehio (laut brieflicher Mitteilung) nicht mit Bestimmtheit behaupten, da sie sich in einem modernen Rahmen befinden, der eine genauere Untersuchung nicht zuläßt. Doch stimmt ihr Stil nach den Photographien von Dr. Franck, die mir vorliegen, ziemlich genau mit dem der Vorderseite überein, so daß an

---

82 cm hohe und 97 cm breite auf Tannenholz gemalte Darstellungen aus der Kreuzlegende: Kaiserin Helena erprobt das wahre Kreuz an einem Leichnam und Kaiser Heraklius bringt es nach Jerusalem. Auf den Rückseiten befinden sich Reste größerer Darstellungen, beim ersteren die Köpfe von 5 Personen mit einem Kreuz, beim letzteren eine Kreuzabnahme. Die Bilder, die in Wolfegg dem Aldegrever (!) zugeschrieben werden, sind aus Multschers früherer Zeit und stehen den Berliner Bildern, die ja aus dem Besitz derselben Familie stammen, noch ziemlich nahe. Die Entdeckung beweist, daß uns das Werk Multschers noch lange nicht vollständig bekannt ist. Ehe wir aber diese Übergangsbilder haben, können wir die Frage, ob derselbe Maler die Berliner und Sterzinger Bilder gemalt haben könne, nicht beantworten. Nebenbei gesagt ist der Tod des heiligen Franz im Besitze des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein, den Bayersdorfer auf Multscher zurückführen wollte, nicht von ihm, sondern vielmehr ein Schulbild des Meisters des Ehninger Altars.

[6]) Verzeichnis der städtischen Gemäldesammlung in Straßburg 2. Aufl. 1903 Nr. 5 mit Photographie eines Teiles.

der Zusammengehörigkeit schwerlich zu zweifeln ist. Eine Rekonstruktion des ganzen Altars ist nach diesem einen Fragment nicht möglich.

Nach den Mitteilungen Dr. Francks hatte ich gehofft, auf den Rückseiten Bilder Multschers oder seiner Schule zu finden. Auch Dehio möchte die rückseitigen Bilder einem Ausläufer der Multscherschen Schule zuschreiben. Dieser Ausläufer ist aber, wie ich vermute, kein anderer, als der junge Zeitblom selbst. Gesichter wie das des Hauptmanns rechts auf der Kreuzigung mit den für Zeitblom charakteristischen hochgewölbten und etwas schielenden Augen weisen mit Entschiedenheit auf seine Hand. Nach Dehio ist die Farbe heller und kühler, als es ihm bei Zeitblom in Erinnerung ist. Doch beruht diese Erinnerung wahrscheinlich auf dem älteren Zustande der in den braunen Galerieton hineingestimmten Stuttgarter Bilder, deren Unzuverlässigkeit in koloristischer Beziehung sich bei den während meiner Verwaltung vorgenommenen Reinigungen zur Genüge herausgestellt hat.[7] Zeitblom hat in seinen gut erhaltenen Bildern eine helle, kühle, aber sehr feine und harmonische Farbenskala. Wenn Dr. Schricker ein früher auf dem Walkerbaum des Jakobus befindliches, bei der neuerdings stattgehabten Restauration weggeputztes *Z* richtig gelesen hat,[8] so würde die Vermutung des Zeitblomschen Ursprungs dadurch auch eine äußere Stütze erhalten. Wie Riegel (Kunstgeschichtliche Vorträge S. 99) und Woltmann (Kunst im Elsaß S. 245) bei diesem Bilde auf Schongauer oder seine Werkstatt verfallen konnten, ist mir unverständlich, zumal da E. Förster (Gesch. d. d. Kunst II 204) und Lotz (Statistik II 513) schon Zeitblom genannt hatten.

Es gibt kein Bild Zeitbloms, das mit gleichem Recht wie dieses als ein Jugendwerk des Meisters in Anspruch genommen werden könnte. Denn wir wissen jetzt, daß die aus der Schloßkapelle (nicht Dorfkirche) von Kilchberg bei Tübingen stammenden Altarflügel der Stuttgarter Gemäldegalerie, mit denen neuerdings auch das seinerzeit zurückgebliebene plastische Mittelstück vereinigt worden ist,[9] nichts mit einem 1478 datierten Altarfragment zu tun haben, das sich in der Dorfkirche daselbst befindet, daß also dieses Datum für ihre Entstehung nicht maßgebend sein kann. So ist uns denn überhaupt kein Bild Zeitbloms bekannt, das mit Sicherheit über die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts zurückzudatieren wäre[10]. Um

---

7) Vgl. Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Zweite Auflage 1907 Nr. 52, 61 und 69.

8) Kunstschätze in Elsaß-Lothringen (1895) Nr. 49. Kraus, Kunst und Altertum II, 655.

9) Vgl. Stuttgarter Katalog 2. Aufl. Nr. 48a—52 mit Abbildung.

10) Den Altar von Hausen im Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart von 1488 halte ich nicht für ein Werk Zeitbloms, abgesehen davon, daß er übermalt und auch die Tradition über seine Stiftung verdächtig ist.

so wichtiger ist, daß wir in dem Altarfragment von Thann eine Probe seiner Kunst haben, die nach dem unbeholfenen schülerhaften Eindruck, den sie macht, nur aus seiner frühesten Zeit stammen kann. Zwar erkennt man die spätere Eigenart Zeitbloms, seinen Mangel an dramatischer Auffassung, seine Unfähigkeit, psychische Affekte in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen, in den Passionsszenen der Rückseite schon sehr gut, und die Typen der Gesichter sind, wie gesagt, für jeden Kenner des Meisters schon allein überzeugend. Auch in den graden langgestreckten Falten kündigt sich schon der spätere Stil an. Aber die untersetzten Proportionen und die großen runden Köpfe, vor allem aber die sehr ungeschickt bewegten Hände und die hölzernen, schlecht gezeichneten Füße verraten deutlich die Hand des Anfängers. Und gerade in diesen Zügen läßt sich ebenso wie in einigen Kopftypen ein gewisser Einfluß Schüchlins nicht verkennen.

Wenn Dehio und Franck hier etwas von Multschers Stil erkennen wollen, so will ich dem nicht gerade widersprechen. Ich habe selbst wiederholt behauptet, daß Zeitblom in gewisser Weise an den späteren Stil Multschers angeknüpft habe. Wenn bei der großen Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters bis auf die neueste Zeit beide Namen, Multscher und Zeitblom genannt werden konnten[11], so geht schon daraus hervor, daß zwischen beiden Künstlern eine gewisse Verwandtschaft bestehen muß, wenn auch Zeitblom besonders in koloristischer und technischer Beziehung weit über seinen Vorgänger hinausgekommen ist. Eine gewisse Beziehung zwischen beiden wird ja auch dadurch wahrscheinlich, daß Multscher mit Zeitbloms Schwiegervater Schüchlin zusammen an den Altartafeln in Budapest gearbeitet hat. Jedenfalls stand von den älteren Ulmer Malern keiner dem vornehm ruhigen und stilvoll gemessenen Zeitblom näher, als der Meister der Sterzinger Altarbilder. Mit ihm kann derselbe sehr gut noch in seiner Jugend persönlich bekannt gewesen sein, da Multscher erst 1467 gestorben ist.

Sollte sich die Vermutung, daß das Bild aus Thann ein Jugendbild Zeitbloms sei, bestätigen, so wäre das insofern für die Biographie des Meisters von ganz besonderem Interesse, als dadurch die Frage angeregt würde, wie ein Bild des Ulmer Malers in eine Elsässer Kirche kommen

---

[11]) Vgl. Lange, Repertorium XVIII, 1905, S. 490. Übrigens ist das Bild seitdem in Pfleiderers Münsterwerk Taf. 36 publiziert, und zwar neben einem sicheren Bilde von Zeitblom, so daß jedermann die Richtigkeit meiner Bestimmung nachprüfen kann. Allerdings ist dabei festzuhalten, daß die Dreifaltigkeit sehr stark übermalt und dadurch im Stil verwässert ist. Auch Stadler, Multscher S. 168 spricht das Bild, wie ich während des Druckes sehe, dem Multscher ab, ohne sich aber meiner Bestimmung anzuschließen. Über die Farbe kann man bei dem jetzigen Zustande nicht mehr urteilen,

konnte. Die übrigen Bilder Zeitbloms, die aus seiner Ulmer Werkstatt hervorgegangen sind, verteilen sich alle auf Ulm und das eigentliche Schwaben. Sollte er das Altarbild von Thann auf seiner Wanderschaft, vielleicht im Auftrag eines Elsässers gemalt haben? Dürfte man daraus schließen, daß ihn diese Wanderschaft (wie später Dürer) nach Kolmar geführt habe? Oder vielleicht zu dem Meister des Amsterdamer Kabinetts oder einem anderen bedeutenderen Maler vom Mittel- oder Oberrhein? Über alle diese Fragen werden uns hoffentlich die schon seit einigen Jahren in Vorbereitung befindlichen Zeitblom-Studien zweier jüngerer Fachgenossen aufklären.

Die Wanderzeit Zeitbloms dürfte, wenn er um 1450 geboren ist, in den Anfang der 70er Jahre fallen. Daß er damals noch nicht Meister in Ulm war, kann man mit Sicherheit daraus schließen, daß er 1473 bei der Begründung der S. Lucasbruderschaft zu den Wengen, zu deren Schatzmeistern er 1499 gehörte, noch nicht beteiligt war (s. oben). Auf seine Jugenderinnerungen an Schüchlin und Multscher würden dann also Anregungen Schongauers während der Wanderschaft gefolgt sein. Aber er war damals schon auffallend fest in seinem Stil und hat jedenfalls von der Elsässer Schule, soviel ich sehe, wenig übernommen.

Eine gewisse Beziehung Zeitbloms zu Schongauer läßt sich vielleicht auch daraus entnehmen, daß der Ulmer Jörg Stocker, dessen Kunst ganz aus Schongauer herausgewachsen ist, wiederholt als Mitarbeiter Zeitbloms tätig war. Hierbei will ich etwas länger verweilen, da ich über dieses Verhältnis einiges neue Material beibringen kann.[12])

Jörg Stocker ist von 1484 bis 1512 regelmäßig in den Zinsbüchern des Kirchenbaupflegeamts aufgeführt, war also in diesen Jahren in Ulm ansässig. Auffallend ist, daß er sich nicht unter den Mitgliedern der S. Lucas-Bruderschaft in den Jahren 1473 und 1499 befindet. Einige jetzt verlorene Schriftstücke, die sich auf ihn bezogen, sind in Schmids Kollektaneen exzerpiert. Am Montag nach S. Jörgentag des Jahres 1491 bitten Bürgermeister und Rat der Stadt Ulm den Grafen Endrissen von Sunnenberg (Herrn von Scheer), dem Jörg Stocker die Tafel, die seine Diener oder Amtleute für den Grafen bei ihm bestellt haben, und wovon er ihnen ein Muster oder Visier behändigt hat, in Auftrag zu geben. Er werde allen Fleiß vorkehren, um sich von dem Grafen und dem ge-

---

[12]) Bisherige Literatur über Stocker: Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern usw. aus Ulm I, 487. II, 528 und Kunstblatt 1838, Nr. 66, Anm. 1. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840, S. 40. Naglers Künstlerlexikon XVII, 379. Klemm, Münsterblätter 1883, S. 95. Probst im Archiv f. christl. Kunst 1893, S. 9., besonders aber Pückler-Limpurg, Martin Schaffner 1899, S. 47ff., wo auch die ältere Literatur angegeben ist. Meine neuen archivalischen Angaben verdanke ich Herrn Dr. Müller.

meinen Manne Lob und Dank zu erholen. Für eine Tafel in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters zu malen erhält er 40 fl. und für eine auf Herrn Symons Altar daselbst (so hieß dieser offenbar nachdem Namen des Kaplans) 35 fl. Im Jahre 1495 Freitag nach Oswald erlassen Bürgermeister und Rat eine Anmahnung an Wilhelm von Stotzingen wegen einer Schuld von 80 fl., die die Heiligenpfleger von Dischingen dem Jörg Stocker für eine Tafel oder Werk in der Kirche zu Dischingen schuldig seien.

Einige dieser Bilder hat man mit noch erhaltenen Werken Stockers identifizieren wollen, ob mit Recht, läßt sich kaum sagen. So will man z. B. die Tafel für den Grafen Endris von Sunnenberg in dem Ennetacher Altar wiedererkennen, dessen Flügel sich jetzt in der fürstlichen Gemäldegalerie zu Sigmaringen befinden (siehe unten). Die für die Neithart-Kapelle gemalte Tafel, in der wir wohl ein Epitaph zu erkennen haben, hat man mit einer noch in derselben befindlichen, höchstens der Werkstatt Stockers angehörigen Beweinung Christi identifizieren wollen, die uns später noch beschäftigen wird. Sie kommt ihres geringen Wertes wegen hierfür weniger in Betracht, als ein anderes ebendort befindliches Epitaph, auf dem Christus als Weltenrichter und sieben Szenen aus dem Leben der Maria dargestellt sind (siehe unten). »Herrn Symons Altar« dürfen wir vielleicht in einem I S (Jörg Stocker?) gezeichneten und 1491 datierten Altar derselben Neithart-Kapelle erkennen, von dem allerdings nur das plastische Mittelstück, eine Anzahl stehender Heiligenfiguren darstellend, erhalten ist.[13]) Die Flügelbilder zeigten nach Weyermann die vier knienden Söhne des Bürgermeisters Matthäus Neithart, Jörg, Peter, Sebastian und Matthäus. Sie sind jetzt nicht mehr vorhanden. Das Mittelstück eigentlich ebensowenig, da es neuerdings modern bemalt und vergoldet ist, also seinen Altertumswert verloren hat.[14])

Die Nachrichten, die wir sonst über die Familie Stocker haben, lehren sie uns als alte Ulmer Familie, die bis ins 13. Jahrhundert zurückging, kennen und beweisen, daß im 15. Jahrhundert besonders Ärzte und Maler aus ihr hervorgegangen sind. Ein Maler Anton Stocker und die Ärzte Nikolaus und Jörg werden erwähnt. Wie sie mit unserem Jörg Stocker verwandt waren, ist nicht bekannt. Die beiden Stadtärzte, Onkel und Neffe, hatten um 1450—1460 weit über die Mauern Ulms hinaus Ruf und wurden in Krankheitsfällen von verschiedenen Fürsten nach auswärts erbeten.

---

[13]) Abgebildet bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm 1905 Taf. 30. Weyermann deutete das Monogramm I. S. irrtümlich auf Jörg Syrlin.

[14]) Vgl. K. Lange in der Schwäbischen Chronik 1906 Nr. 371, 11. August und Ulmer Tageblatt Nr. 196. 23. August.

Möglicherweise gab es neben Jörg Stocker noch einen jüngeren Maler desselben Namens. Wenigstens befindet sich in der Pfarrkirche S. Martin in Oberstadion OA. Ehingen auf einem Seitenaltar ein Werk mit plastischem Mittelschrein, dessen Flügel außen mit einem beim Zuklappen sichtbar werdenden Erzengel Michael mit der Seelenwage (über beide Flügel hinübergehend) bemalt sind. Links an der Schmalseite des Altars steht die Inschrift: »Jörg Stocker von Ulm 1520 erbaut, Mayer von Saulgau 1864 renoviert.« Sie ist zwar, wie der Wortlaut zeigt, frech modernisiert worden, muß aber auf eine alte Inschrift zurückgehen, da schon Weyermann diesen Altar als Werk Stockers nennt. Von unserem Stocker ist er nun freilich nicht. Denn wenn dieser auch im Jahre 1520 allenfalls noch gelebt haben könnte, so ist doch der Stil des Bildes viel entwickelter als der der gleich zu besprechenden authentischen Werke Stockers. Er weist vielmehr auf einen Künstler, der etwa in der Art und Weise Schaffners oder Strigels malte. Das Bild könnte also höchstens von einem Sohne oder jüngeren Verwandten Jörg Stockers stammen, der etwa aus der Schule des letzteren hervorgegangen wäre.

Als Künstler ist uns Stocker erst dadurch nähergetreten, daß er sich als Urheber von vier Altarflügeln in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen entpuppte, die aus Ennetach OA. Saulgau stammen. Diese vier Flügel zeigen (teilweise auf der Rückseite) fünf Bilder: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Beschneidung, die Anbetung der Könige und die Kreuztragung. Da sich auf dem Gewandsaum Christi in dem letzteren Bilde der Name MARTIN SCHAFFNER befindet, so schrieb man sie früher diesem Maler zu, obwohl sie mit seinem uns wohlbekannten Stil gar nichts gemein haben. Der Beweis, daß sie vielmehr von Stocker stammen, wurde mit Hilfe der in Ennetach zurückgebliebenen, neuerdings auch nach Sigmaringen verbrachten Predella des Altarwerks geführt, die den Namen dieses Künstlers und das Jahr der Weihung 1496 enthält. Diese Predella, die, wie ich nach genauer Untersuchung versichern kann, zweifellos zu den Sigmaringer Tafeln gehört, ist 3,14 m lang und in der Mitte mit Rücksicht auf die über ihr in verschiedener Höhe stehenden plastischen Figuren des Hauptschreins abgetreppt. Sie trägt folgende golden auf blauem Grunde aufgetragene in gotischer Majuskel ausgeführte Inschrift, aus der man die Bedeutung dieser fünf jetzt verloren gegangenen plastischen Figuren ablesen kann, die im Mittelschrein und auf den Innenseiten der ihm zunächst befindlichen Flügel standen. Unter Maria, die in der Mitte stand, liest man: Salve regina mater misericordie vite dulcedo et spes nostra salve ate (sic) clamamus exules filie sue ate (sic) suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum falle (sic) eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte et ihesum benedictum

fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende o clemens o pia o dulcis virgo Maria amen. Rechts (unter den Heiligen Cyprianus und Nikolaus) standen die Namen Sanctus Ciprianus eps̄ doctor insignis catolicus eclesie und Sanctus Nicolaus eps̄. Zwischen beiden steht die Künstlerinschrift: ioerg Stocker Maler hat dise Tafel uf gesetzt uf St. Johans Tag im Sumer 1496. Links von der Mitte (unter den heiligen Cornelius und Sebastian) steht: Cornelius Papa et Martyr n̄cione Ramanus (sic) celebre nomen habet et super morbum caducum maximam pecatam (potestatem?) accepit a domino. Sanctus Sebastionus (sic)anno domini 1496.

Da nun wie gesagt auf einem dieser Bilder, und zwar auf dem Saume des blauen Mantels Christi in der Kreuztragung, der Name Schaffners steht, so muß dieser als Gehilfe Stockers bei der Arbeit tätig gewesen sein. Der Stil der Bilder ist ziemlich einheitlich, Schaffners Beihilfe wird sich also im wesentlichen auf die Ausführung der von Stocker entworfenen Kompositionen beschränkt haben. Höchstens könnten einige Köpfe, die einen etwas volleren und entwickelteren Typus zeigen, auch in der Erfindung auf ihn zurückgehen.

Leider sind die Bilder, abgesehen von der kleinen Aufnahme der Kreuztragung bei Pückler-Limpurg, noch immer nicht photographiert worden. Man kann sich aber eine sehr gute Vorstellung von Stockers Stil nach den von Hoefle in Augsburg angefertigten Photographien der vier aus Knorringen stammenden Tafeln des Augsburger Doms bilden, die schon von Scheibler mit Recht derselben Hand wie die Sigmaringer Tafeln zugeschrieben worden sind. Sie stellen dar: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Tod und die Krönung der Maria.

Sodann hat Pückler-Limpurg mit Recht darauf hingewiesen, daß ein aus zwei Teilen bestehendes Epitaph Heinrich Neitharts des Älteren in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters auf dieselbe Hand zurückgeht, was gewiß kein Zufall sei, da Stocker nach den Angaben des Prälaten Schmid (s. oben S. 429) zwei Bilder für die Neithart-Kapelle gemalt habe, die höchst wahrscheinlich beide im Auftrag von Mitgliedern der Familie Neithart ausgeführt seien. In der Tat ist das Zusammentreffen dieser Angaben mit dem Vorhandensein eines Bildes in der Neithart-Kapelle, das im Stil mit dem auf ganz anderem Wege als Werk Stockers erwiesenen Ennetacher Altar übereinstimmt, ein schlagender Beweis dafür, daß das eine der vom Prälaten Schmid erwähnten Bilder der Neithart-Kapelle in der Tat eben dieses Epitaph ist. Es stellt in seinem oberen wie es scheint früher gemalten Teil, der sich in seiner Form der Linie des Gewölbes anschließt, Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, in seinem unteren 1509 gemalten Teile auf sieben recht-

eckigen in zwei Reihen geordneten Feldern das Leben der Maria dar.[15])

Diese Darstellung des Weltenrichters erlaubt uns, ein Bild in der Alten Pinakothek in München Nr. 182 (Pigmentdruck von Bruckmann) mit Sicherheit demselben Meister zuzuschreiben: »Christus als Weltenrichter in farbiger Mandorla auf dem Regenbogen thronend, zu seinen Füßen die Weltkugel, zu beiden Seiten Maria und Johannes der Täufer, dazwischen posaunende Engel. Unten Szenen der Auferstehung: Geflügelte Teufel und Engel scheiden die Bösen und Guten. Lünettenbild auf Holz mit gemustertem Grunde.« (Katalog von 1904.)

Auch hier haben wir es offenbar mit einem Epitaph zu tun, das den oberen Teil einer Kapellenwand verzierte und sich deshalb in seinem oberen Umriß der Linie des Gewölbes anschloß. Das Bild hängt im ersten (deutschen) Saale so hoch, daß man es nicht genau untersuchen kann. Aber der Vergleich des Bruckmannschen Pigmentdruckes mit der Abbildung des Neithartschen Epitaphs bei Pfleiderer wird jedermann von der Richtigkeit der Zuweisung überzeugen.

Zu dieser Gruppe der Weltgerichtsbilder gehört auch die Rückseite des großen Hauptaltars der Pfarrkirche S. Martin in Oberstadion OA. Ehingen, die ich im Sommer 1905 auf der dortigen »Heiligenbühne« gefunden habe, und die auf meinen Antrag leihweise an die Stuttgarter Gemäldegalerie abgegeben worden ist.[16]) Die Vorderseite des Altars zeigte in der Mitte eine jetzt verloren gegangene lebensgroße plastisch ausgeführte Kreuzigung. Auf den beiden zweiseitig bemalten Flügeln, die sich noch in Oberstadion befinden, waren innen zwei Gruppen von je drei Heiligen, links Petrus, Katharina und Bischof Konrad von Konstanz (mit der Spinne in der Patene), rechts Paulus, Dorothea (mit dem Christusknaben und dem Rosenkörbchen) und Ulrich (mit dem Fisch), außen zwei Passionsszenen, links die Kreuztragung, rechts die Grablegung dargestellt. Das jetzt in Stuttgart befindliche jüngste Gericht, bei dem das rechte Drittel der Komposition fehlt, bildete die Rückseite des plastischen Mittelschreins und zeigt oben (etwas verstümmelt) Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, links die Apostel auf Wolken thronend, unten die Auferstehenden, links die Einführung der Seligen ins Paradies, rechts die Verdammten, die in die Hölle gezogen werden. An Stelle des alten Altars, zu dem diese Fragmente gehörten, hat man bei der neuerlichen Restauration der Kirche einen modernen gesetzt, in den die beiden Flügel drehbar

---

[15]) Abbildungen bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm S. 47 und Taf. 36.

[16]) Vgl. K. Lange, das jüngste Gericht von Jörg Stocker in der Stuttgarter Gemäldegalerie. Schwäbische Chronik Nr. 502, 27. Oktober 1906. Stuttgarter Katalog, 2. Auflage Nr. 29b.

eingefügt sind, während man für die Rückseite keine Verwendung hatte[17]).

Unter den übrigen Altären der Pfarrkirche von Oberstadion befinden sich noch mehrere, die mit Bildern von Jörg Stocker oder seinen Schülern verziert sind, die man aber zum Teil wohl erst in neuerer Zeit so zusammengesetzt hat, wie sie jetzt erscheinen. So möchte ich z. B. den heiligen Petrus und Papst Urban auf dem S. Veits-Altar unserem Künster zuschreiben. Auch der schöne primitive Marienaltar von 1458, der kunsthistorisch noch nicht genügend gewürdigt ist, hat zwei beiderseits bemalte spätere Flügel, die von Stocker stammen, links innen Johannes den Täufer, außen Nothburga mit neun Kindern, rechts innen Johannes den Evangelisten, außen Verena mit Kamm und Topf. Sie zeigen einen etwas entwickelteren Stil, stammen also wohl aus Stockers späterer Zeit. Auch die beiden Flügel des Georgs-Altars daselbst schreibe ich Stocker zu. Sie enthalten links den heiligen Christoph, rechts den heiligen Sebastian.

Endlich fand ich auf der Heiligenbühne in Oberstadion noch eine weibliche Heilige (Brigitta?) mit der Kerze in der Hand, die Haack mit Unrecht dem Schüchlin gibt (Schüchlin S. 32), die aber ein schwaches Schulbild Stockers ist.

Sicher von Stocker ist auch eine Grablegung Christi in der Bamberger Galerie, die dort dem Schüchlin zugeschrieben wird, was schon Haack, Schüchlin S. 31 (Abbildung Taf. III) mit Recht zurückgewiesen hat.

Ferner entdeckte ich vor kurzem im Darmstädter Landesmuseum einen heiligen Stephanus, der dort dem Zeitblom zugeschrieben wird, aber ein unverkennbarer Stocker ist. Einen knienden Johannes den Täufer von einem jüngsten Gericht, der sich jetzt in der Sammlung des Schlosses Wolfegg befindet und aus Blaubeuren stammen soll, habe ich mir als Schulbild Jörg Stockers notirt.

Ich zweifle nicht daran, daß, wenn man die württembergischen Kirchen systematisch absuchen wollte, sich noch manches Bild des Meisters finden würde. Hat man sich seinen Stil erst einmal eingeprägt, so ist er sehr leicht zu erkennen. Wir haben ihn als den Hauptvertreter des Schongauerschen Einflusses in der schwäbischen Malerei aufzufaseen. Mag ihm nun die Kenntnis Schongauerscher Kompositionen durch die

---

[17]) Die genannten Weltgerichtsbilder legen die Frage nahe, ob nicht auch das große Wandgemälde des Weltgerichts über dem Triumphbogen des Ulmer Münsters von 1471 von Stocker sei. Leider ist das nicht mehr zu entscheiden, da das Bild bei der Restauration durch Weinmayer in München im Sommer 1880 in rücksichtsloser Weise übermalt und modernisiert worden ist, was ausdrücklich gegenüber anderen Urteilen konstatiert sein mag. Übrigens weisen die untersetzten Proportionen der Figuren mehr auf Schüchlin als auf Stocker. Mit Herlin hat das Bild nichts zu tun.

Kupferstiche des Meisters oder durch eine Reise nach Kolmar, oder auch durch den persönlichen Einfluß Ludwig Schongauers zugekommen sein, der 1479 in Ulm das Bürgerrecht erwarb und möglicherweise bis zu seiner Übersiedelung nach Augsburg im Jahre 1486 daselbst wohnhaft war, jedenfalls ist für seine Kompositionen der Anschluß an Schongauersche Motive bezeichnend. Und zwar handelt es sich dabei meistens nicht um eine genaue Nachahmung, wohl aber um die freie Verwendung von Figuren oder Gruppen aus Schongauerschen Kupferstichen. Auch in der Formengebung Stockers ist der Einfluß Schongauers unverkennbar. Zwar sind seine Figuren in der Regel schlanker und haben kleinere Köpfe als diejenigen des Kolmarer Meisters. Aber in der Zeichnung der Glieder, z. B. der stark eingezogenen Taille bei nackten Körpern, den dürren Unterschenkeln und großen Füßen mit schräg abgeschnittenen harten Zehen, den langen spinnenartigen Fingern, die oft in ungeschickter Weise gekrallt sind, dann vor allem in den kurzfaltigen, eckig geknitterten Gewändern zeigt sich der Einfluß des Kolmarer Meisters sehr deutlich. Die Gesichter sind blaß in der Farbe und in der Regel ziemlich leer im Ausdruck. Zuweilen haben sie mit ihren großen überhängenden Nasen geradezu etwas Dummes. Immerhin bestrebt sich der Meister in der Regel, auch den Gefühlsausdruck in sehr deutlicher Weise hervorzuheben, wobei er leicht ins Übertriebene und Grimassenhafte verfällt. Auf gewisse Eigenheiten, wie den Ansatz der Hand an das Handgelenk, die rechteckig umgebogenen Faltenaugen, den federartigen Baumschlag, den schon Pückler-Limpurg bemerkt hat, wird man leicht aufmerksam werden. Die Farben seiner Bilder sind gedämpft und in geschickter Weise zusammengestimmt, wobei eine Vorliebe für duffes Braun auffällt. Die gepreßten Brokatgewänder haben meistens ihr Gold eingebüßt. Auf allen Bildern Stockers kehren die meist sinnlosen Sauminschriften wieder, in denen sich aber doch zuweilen, wie das Beispiel der Namensbezeichnung Schaffners lehrt, Namen verbergen[18]). Die Form der Buchstaben, Mischung von gotischer Unziale und lateinischer Kapitale kann ebenso wie die der Ornamente des damaszierten Goldgrundes als wichtiges Kennzeichen für seine Hand oder wenigstens für Atelierzusammenhang mit ihm dienen. Seine Freude an dekorativen Sauminschriften ist auf Zeitblom, Schaffner, den Meister von Sigmaringen und andere Ulmer übergegangen.

Alles in allem stellt sich Stocker als ein Talent zweiten oder gar dritten Ranges dar. An die führenden Meister der Ulmer Schule, besonders Multscher in der älteren, Zeitblom in der jüngeren Generation reicht er nicht

---

[18]) So steht z. B. auf demselben Sigmaringer Bilde, auf dem der Name Schaffners steht, auch das Wort Wiland.

heran. Er macht den Eindruck eines Unternehmers, in dessen Werkstatt die Plastik ebenso wie die Malerei ausgeübt und manch großes Altarwerk fertig gestellt wurde, wobei natürlich jüngere Künstler in größerer Zahl beschäftigt werden mußten. Danach dürfte ihm in der Geschichte der schwäbischen Malerei eine ähnliche Rolle zukommen wie dem Wolgemut in der der fränkischen, und man würde sich nicht wundern, wenn aus seiner Werkstatt auch außer Schaffner noch andere tüchtige Maler der jüngeren Generation hervorgegangen wären. Daß er auf diese einen starken stilistischen Einfluß ausgeübt habe, würde man darum nicht notwendig voraussetzen müssen. Schaffner z. B. hat sehr wenig von ihm angenommen, und wenn sein Name sich nicht auf einem Bilde Stockers fände, so würde kein Mensch auf den Gedanken kommen, ihn als einen Schüler des letzteren zu bezeichnen.

Eine bisher völlig rätselhafte Figur in der schwäbischen Kunstgeschichte ist Jacob Acker. Man wirft mit diesem Namen von alters her um sich, als handele es sich um eine künstlerisch deutlich erkennbare Persönlichkeit. Davon kann aber nicht die Rede sein. Von seinem Leben wissen wir (nach freundlicher Mitteilung Dr. Müllers) nur folgendes: In den Jahrbüchern (Jahresrechnungen) des Pfarrkirchen-Baupflege-Amts steht nuter 1461/62: Gemain ußgeben: Item 3 ß dem jungen Acker von ains glaß wegen vff fritag nauch Oßwald im lxl. jar. 1466: Gemain ußgeben: Item ij lb. x ß dem aggker von den dry gleſer zu machen in dem klain ſtüblin uff fritag nach omnium ſanctorum. 1471—1472 Antwerklüten Iren lun: Item dem Jacob Acker gelihen iiii fl. vff fritag nauch viti Im lxxj Jar vn mer Im gelihen v fl. vff fritag nauch viti Im lxxj jar. Item Im mer xxx v ß vnd ward gar bezalt vff Dornſtag vor anthoni Im l xx ii jar. Daraus geht also nur hervor, daß es einen älteren und einen jüngeren Acker gab, daß der letztere Jakob hieß und in den Jahren 1461—1472 für die Stadt Ulm beschäftigt war, besonders mit dem Zeichnen oder Herstellen von Glasgemälden. Den älteren Ulmer Lokalforschern müssen noch mehr Notizen zur Verfügung gestanden haben. Grüneisen und Mauch (Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840 S. 41) kennen eine ganze Familie des Namens. Hans und Peter Acker (1430—1460) wären danach Brüder gewesen, Michael Acker soll im Jahre 1446 begegnen, Hans im Jahre 1441 das Kruzifix am ehemaligen Göcklinger Tor ausgeführt haben. Jakob Acker hätte im Jahre 1473 die Orgelflügel im Münster gemalt, welche jedoch bei der Einführung der Reformation zerstört worden sind. In den Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Altertum II, S. 20 (1844) wird zum erstenmal der Altar in der Gottesackerkirche zu Rißtissen südlich von Ulm mit der von 1483 stammenden Inschrift Jakob Ackers erwähnt, und ebendort Neue Reihe III (1871) S. 8 wird die Vermutung ausgesprochen, daß ein Zeichen auf dem Altar von Blaubeuren dasjenige Ackers sei. Auch Hassler

(Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter S. 119) machte auf die Altarflügel von Rißtissen aufmerksam und wollte danach in Acker einen dem Zeitblom und Schüchlin zwar nicht ebenbürtigen, aber doch keineswegs unbedeutenden Meister erkennen, von dem vielleicht auch der heilige Veit und die heilige Ursula in der Sammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart stammten, und der auch an dem Blaubeurener Altar mitgearbeitet habe. Keppler endlich (Württembergs Kunstaltertümer S. 26, 75, 76 u. 80) schreibt dem Acker von Ulm sogar vier Werke frageweise zu: vier Passionsdarstellungen des Hochaltars der Kirche St. Alban in Mettenberg, acht (neuerdings von Hauser restaurierte) Passionsbilder in Munderkingen, einen Altar in Ersingen und den erwähnten Altar der katholischen S. Leonhards-Kapelle auf dem Gottesacker von Rißtissen OA. Ehingen. Von diesen Werken haben die beiden ersteren nichts mit Acker zu tun. Bezeichnet ist nur das letzte (an der rechten Schmalseite in gotischer Minuskel), und zwar: Jch. iacob. acker ma/ler. von. ulm hon. disse. dafel gemacht. uf / des. hailligen kruiz. tag. am herpsst Anno dni m cccc lxxxiij iar.

Aber auch hier ist es jetzt so gut wie unmöglich, die Hand Ackers festzustellen, da fast alle Malereien des Altars völlig verrestauriert, d. h. übermalt sind. Ich vermute sogar, daß sie schon vor der Restauration verschiedene Hände zeigten. Der plastische Mittelschrein ist in ganz anderem Stil gehalten als die Malereien der Flügel (Innen die Heiligen Agnes, Margaretha, Ursula, Brigitta, außen S. Leonhard, Georg, Martin und ein Heiliger mit Kerze) und der Predella (Christus und die Apostel). Auch diese gehen wieder im Stil gar nicht zusammen, die männlichen Figuren sind sicher von anderer Hand als die weiblichen, die vordere Predella stimmt wieder mit diesen gar nicht überein. Endlich ist auf der Rückseite ein handwerksmäßiges jüngstes Gericht und darunter eine Predella mit der Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes angebracht, die im Stil gar nichts miteinander und mit den übrigen Bildern zu tun haben. Ich glaube, vom plastischen Mittelschrein abgesehen, schon den Proportionen und der Zeichnung der Figuren nach mindestens fünf Hände unterscheiden zu können, doch sind mir die meisten derselben ganz gleichgültig, da sich fast keines dieser Bilder in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat.

Das einzige leidlich intakte Stück des Altars ist die Predella der Rückseite, der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren. Sie gehört einem etwas handwerksmäßigen Nachfolger des Multscher an, der an dem Altar wahrscheinlich weiter nichts als dieses Stück gemalt hat. Im Sommer 1905 machte ich den Pfarrer darauf aufmerksam, daß sich bei diesem Bilde Farbstücke vom Grunde loslösten, und erbot mich, seine Restauration in Stuttgart zu überwachen.

Bald darauf wurde es aber an das Landeskonservatorium geschickt und dort hinter dem Rücken des Landeskonservators mit einem schönen neuen roten Hintergrunde versehen. Noch ein paar Jahre, und auch an diesem Bilde wird kein alter Pinselstrich mehr zu sehen sein. Denn wenn solche Bilder an Ort und Stelle bleiben, erfordern sie infolge des stetigen Temperaturwechsels in unseren Kirchen immer neue Wiederherstellungen, und kein Mensch kann dafür garantieren, daß diese in dezenter Weise ausgeführt werden[19]. Ob nun der Maler dieser Predella Jakob Acker ist, oder ob wir dessen Hand unter der Übermalung eines der übrigen Bilder vorauszusetzen haben, weiß ich nicht. Seitdem fast der ganze Altar übermalt ist, hat er natürlich seinen Wert verloren, und es lohnt sich nicht mehr, ihn aufzusuchen. Ich halte es nach dem ungefähr zu erkennenden Habitus der Figuren nicht für unmöglich, daß auch Stocker an der Arbeit beteiligt war. Dann würde ein Zusammenarbeiten des wahrscheinlich älteren Acker mit dem jüngeren Stocker anzunehmen sein.

In der evangelischen Kirche des benachbarten Ersingen befindet sich ebenfalls ein Altar, der (von Keppler) auf Acker zurückgeführt wird, offenbar weil er im Stil dem von Rißtissen ähnlich ist: Plastisches Mittelstück mit Madonna und mehreren Heiligen, auf den Flügeln in Malerei links Nikolaus und Erasmus, rechts Martin und Georg, außen die Verkündigung, auf der Predella Christus zwischen den zwölf Aposteln. Nur die letzteren sind gut, die übrigen Bilder schlecht restauriert, so daß kein alter Pinselstrich mehr zu erkennen ist. Ein jüngstes Gericht auf der Rückseite ist ganz überschmiert. Auch dieses Bild lohnt es sich nicht mehr aufzusuchen.

Während Stocker in diesen Fällen nur als Mitarbeiter eines älteren Malers in Betracht kommen kann, hat er sonst, wie es scheint, seine Kompagniegeschäfte meistens mit jüngeren Künstlern gemacht. Das klassische Beispiel dafür ist der große Altar der Klosterkirche von Blaubeuren, der von jeher den Kennern der altschwäbischen Malerei viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Ich kann auf dieses prachtvolle und umfangreiche Werk hier nicht in extenso eingehen, zumal wir ohne Zweifel eine genaue Analyse desselben in den in Vorbereitung befindlichen Arbeiten über Zeitblom erwarten dürfen. Ich möchte nur betonen, daß seit unserer genaueren Kenntnis Stockers die Frage nach dem oder den Urhebern dieses Werkes in ein neues Stadium getreten ist. Die früheren Hypothesen in bezug auf die Teilnahme verschiedener Künstler daran findet man in der Übersicht zusammengestellt, die

[19]) Überdies ist das besagte Bild nach seiner Restauration nicht an seine ursprüngliche Stelle zurückgebracht, sondern an die Orgelempore versetzt worden. Das nennt man dann die alten Bilder in ihrer ursprünglichen Umgebung belassen!

Max Bach der photographischen Publikation von Baur vorausgeschickt hat[20]). Danach sind bisher nicht weniger als sechs Maler genannt worden: Hans Acker (auf Grund eines angeblichen Monogramms, das sich aus *H* und *A* zusammensetzt), Jörg Stocker, Friedrich Herlin, Martin Schaffner, Bernhard Strigel und vor allen Dingen Zeitblom. Für den ersten Eindruck ist der Stil des letzteren ohne Zweifel der am meisten durchschlagende, und man begreift wohl, daß z. B. R. Vischer den Altar im wesentlichen ihm zugeschrieben hat. Bei genauerer Vergleichung stellt sich aber heraus, daß wir es hier mit einer Kompagniearbeit zu tun haben, bei der es ohne urkundliche Daten schwer ist, den eigentlich führenden Meister, der den Auftrag bekommen hat, zu ermitteln. Es ist nicht nötig, anzunehmen, daß die verschiedenen Teilnehmer als Gesellen in der Werkstatt des Unternehmers tätig gewesen sind. Ebensogut kann man sich die Entstehung so vorstellen, daß der führende Meister die verschiedenen Tafeln, und zwar zum Teil nach ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit gruppiert, an selbständige Meister in Auftrag gab. Die Entstehung fällt in die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts. Damals war Zeitblom längst selbständig. Es ist deshalb ausgeschlossen, daß er, wenn ein älterer Künstler den Auftrag erhielt, in der Stellung eines Gesellen bei diesem gearbeitet hätte. Eher könnte man annehmen, daß ihm der Auftrag für das Ganze geworden sei, und daß er bei der Ausführung verschiedene, vielleicht auch ältere Künstler beschäftigt habe.

Unter diesen glaube ich nun Jörg Stocker mit Bestimmtheit zu erkennen. Von ihm stammen meiner Meinung nach: Zacharias im Tempel, die Heimsuchung, das Martyrium des Johannes, Salome, die der Herodias das Haupt des Täufers überreicht, die Bestattung seines Leichnams und die Deposition seines Hauptes. Man wird in diesen Bildern alle Züge wiederfinden, die ich oben als für Stocker charakteristisch nach seinen nachweislichen Werken aufgeführt habe. Die verschiedenen Gesellen Stockers, die hier mitgeholfen haben, kann ich bisher noch nicht unterscheiden. Daß zu ihnen auch Schaffner gehört, ist angesichts der Tatsache, daß er 1496 Stocker bei den Ennetacher Bildern unterstützt hat, sehr wahrscheinlich.

Von Zeitblom dagegen sind ganz sicher: die Halbfiguren der Evangelisten mit dem Lamm auf den Türen der Predella, das Ecce agnus dei (Johannes, der auf Christus weist), die Taufe Christi im Jordan, Johannis Strafpredigt vor Herodes und die Gefangennahme des Johannes. Dagegen scheint er die Szenen, wo Johannes einen älteren Mann tauft, die Be-

[20]) Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren, herausgegeben v. Karl Baur, ohne Jahr. Verlag der Fr. Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren.

schneidung und den Tod der Maria nicht ganz gemalt zu haben, obwohl ich ihm auch an diesen Bildern einen gewissen Anteil zuschreiben möchte.

Von einem mir unbekannten Künstler stammt Johannis Auszug in die Wüste und Johannis Predigt in der Wüste. Daß auch andere von den jüngeren schwäbischen Malern wie Strigel und der Meister von Sigmaringen an diesem Altar beteiligt waren, halte ich für sehr wahrscheinlich, doch kann ich es nicht bestimmt nachweisen. Auf Schaffner möchte ich einige Köpfe von derberem und breiterem Typus, z. B. das ganz porträtmäßig behandelte Gesicht eines älteren bartlosen Mannes, das zweimal, auf der Strafpredigt vor Herodes und auf der Gefangennahme des Johannes, vorkommt, sowie das Gesicht des Gefangenenaufsehers auf der letzteren, ferner den Kopf des Alten links auf der Deposition des Hauptes und einige Köpfe in dem Auszug in die Wüste und der Bußpredigt zurückführen. Über die bei Baur nicht abgebildeten Teile des Altars behalte ich mir das Urteil bis auf eine neue Besichtigung des Originals vor.

Das Zusammenarbeiten Stockers und Zeitbloms an einem und demselben Altarwerke regt die Frage nach den persönlichen Beziehungen beider an. Leider können wir dies mit dem bisher vorliegenden Material nicht beantworten. Die Lebensdaten beider Künstler fallen ungefähr zusammen (Stocker 1484—1512, Zeitblom 1484 bis nach 1518), bei keinem von beiden kennen wir das Geburtsjahr. Dem Stil nach scheint aber Stocker der ältere von ihnen gewesen zu sein. Es wäre nicht unmöglich, daß er es war, der Zeitblom zur Wanderschaft nach dem Elsaß ermunterte. Denn er selbst hat, wie gesagt, einen sehr starken Einfluß Schongauers erfahren. Die Vermutung Pückler-Limpurgs, er sei ein Schüler Zeitbloms gewesen, trifft schwerlich das Richtige. Eher wäre das Gegenteil möglich, daß nämlich Zeitblom (ebenso wie Schaffner) Schüler Stockers gewesen sei. Doch muß jedenfalls so viel gesagt werden, daß die stilistischen Beziehungen zwischen beiden Künstlern sehr gering sind. Schon die ruhige schlichte und feierliche Kompositionsweise des jüngeren Meisters hat mit der unruhigen Art, z. B. den gehäuften Falten des älteren wenig zu tun. Die Ähnlichkeit zwischen beiden beschränkt sich eigentlich ganz auf Äußerlichkeiten wie die Musterung des Goldhintergrundes und die Freude an dekorativen Sauminschriften. Demnach wird man vielleicht eher an ein Freundschafts-, als an ein Schülerverhältnis denken müssen. Beide Maler waren dem Anschein nach sehr beschäftigt und dürften sich häufig gegenseitig ausgeholfen haben.

Ein Zusammenarbeiten Stockers und Zeitbloms glaube ich auch in dem oben S. 432 erwähnten jüngsten Gericht der älteren Pinakothek in München zu erkennen. Wenigstens scheint mir nach der Bruckmann-

schen Photographie, daß einige Köpfe der Auferstehenden links den Gesichtstypus Zeitbloms in unverkennbarer Weise zeigen. Sollte sich das bei einer genaueren Untersuchung des Bildes, die ich bisher nicht vornehmen konnte, bestätigen, so würde diese Beteiligung an einem sonst im wesentlichen von Stocker gemalten Bilde der Annahme, daß Zeitblom der jüngere von beiden war, günstig sein.

Allzuviel Gewicht möchte ich übrigens hierauf nicht legen, da mir neuerdings auch ein entgegengesetztes Beispiel bekannt geworden ist, nämlich ein Altar Zeitbloms, bei dem dieser sich der Beihilfe Stockers bedient hat.

(Schluß folgt.)

Wer ist das Gothaer Liebespaar?

Von **Karl Siebert.**

Diese naheliegende Frage hat sich wohl schon mancher beim Betrachten des herrlichen Doppelbildnisses des Gothaer Museums gestellt, und sie wurde auch von C. Gebhardt auf Grund heraldischer Forschungen in bestimmter Form dahin beantwortet, daß es sich nur um ein Mitglied des Hanauer Grafengeschlechtes handeln könne (Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, S. 466/473). Seine weiteren eingehenden genealogischen Untersuchungen, welche Persönlichkeiten aus diesem Hause in Frage kommen würden, führten ihn auf dem Wege der Exklusion zu dem Resultate, in dem Paare den Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg (1487—1553), Domherrn zu Straßburg, und dessen Geliebte zu sehen.

Das Bild lernte ich 1904 in der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf im Original kennen, und es wurde meine Aufmerksamkeit sofort durch das mir wohlbekannte Hanauer Wappen — drei rote Sparren im goldenen Feld — erregt. Als ich dann später das Porträtwerk des Hanauer Grafenhauses von R. Suchier (Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins zu seiner 50jährigen Jubelfeier. Hanau 1894) zum Vergleichen zu Rate zog, fiel mir in den Abbildungen 16 und 17 a, welche den Grafen Reinhard IV von Hanau-Münzenberg (1473—1512) und seine Gemahlin Katharina, Tochter Günthers XXXVIII. von Schwarzburg, darstellen, eine gewisse Ähnlichkeit in der Körperhaltung, der Kopfbildung und der Anordnung der Spruchbänder mit den Personen des Gothaer Bildes auf, so daß ich bald die Überzeugung gewann, es müsse hier eine Identität der Personen vorhanden sein. Beim weiteren Suchen nach Literatur fand ich, daß im Jahre 1897 der der Wissenschaft so früh entrissene A. Winkler schon ebenfalls die Vermutung ausgesprochen hat, daß das Liebespaar »einen engeren Bezug zu Reinhard IV. und Katharina von Schwarzburg zu haben scheint« (Dr. A. Winkler und J. Mittelsdorf, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau, I. Teil, Hanau 1897, S. 112, Anm. 1). Daß das Gothaer Doppelbildnis niemand anders als dieses Hanauer Grafenpaar darstellen kann, dafür hoffe ich im folgenden auch den positiven Beweis zu erbringen. Vorausschicken muß ich, daß die Ab-

bildungen, die sich bei Suchier und Winkler finden und die auch hier reproduziert sind, von den Holzschnitzereien an den Seitenwangen eines



Chorstuhlwangen in der Marienkirche zu Hanau.

ehemaligen Chorstuhles in der Marienkirche zu Hanau herrühren. Gegenwärtig sind diese Reliefs im Chor der genannten Kirche an der südlichen Wand aufgehängt. Die Figuren sind lebensgroß, die Höhe ihrer inneren

Umrahmung beträgt bei Reinhard 105, bei Katharina 107 cm und die Breite 43 resp. 41 cm. Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen übrig, die Hände von Katharina fehlen, und ihr Gesicht hat derartig Not gelitten, daß man es ikonographisch leider nicht verwerten kann. Ein gelbbrauner Anstrich von Ölfarbe bedeckt das Ganze. Das Ehepaar ist kniend dargestellt, der Graf mit Rücksicht auf seine hohe Stellung in der Rüstung, und die Gräfin wegen der Heiligkeit des Ortes in einem hochschließenden Kleide und mit einer Halskette mit anhängendem Kreuze. Die über und neben den beiden befindlichen Spruchbänder sind im Zusammenhange nicht mehr zu entziffern und enthielten anscheinend einen Spruch aus der Bibel. Die über einer jeden Figur angebrachten Inschriften lauten:

Reinhart grave zu Hanawe und her zu Mintzenburg.

Katerina geborn grevin van Swartzburck und grevin zu Hanauwe.

Einen besonderen künstlerischen Wert besitzen die Reliefs nicht, sie verraten eine mehr handwerksmäßige Herstellung. Wahrscheinlich wurden sie von einem Bildschnitzer aus dem nahen Seligenstadt angefertigt, von dem noch Rechnungen aus dem Jahre 1508 für drei gelieferte Altarfiguren vorhanden sind (Winkler, a. a. O. S. 112, An. 2).

Die auffallendste Übereinstimmung des Gothaer Liebespaares mit den Hanauer Reliefbildnissen ist die gleiche Haltung der Körper bei einer Wiedergabe eines jeden Gesichtes in Dreiviertelprofil. Beide Männer, in offenem, wallendem Haare, sehen nach rechts, die Frauen in hoher, Kinn und Hals freilassender Haube blicken nach links. Selbst die Haltung der Arme zeigt eine Ähnlichkeit, die bei dem Gothaer Paare jedoch nur auf der dem Beschauer zugewandten Seite vorhanden ist. Die Frauen haben die Vorderarme im rechten Winkel gebeugt, während die Männer sie im spitzen Winkel erheben, der auf dem Relief zum Gebet und der andere zum Umfassen der Quaste. Die Gesichtszüge Reinhards IV. mit dem überaus zierlichen Munde wurden vom Holzschnitzer jugendlich dargestellt und sie werden unter Berücksichtigung ihrer Läsionen und des Fehlens der einstigen Bemalung denen des Gemäldes auch ziemlich ähnlich gewesen sein. Das linke Auge auf dem Relief hat den gleichen sinnenden Ausdruck wie auf dem Bilde, wohingegen der Blick des rechten Auges infolge Beschädigung seines Unterlides ein total anderer wurde. In manchem war jedoch der Plastiker durch seine Technik genötigt, auf die Erzielung anderer künstlerischer Ausdrucksmittel als der Maler bedacht zu sein, wie wir ganz besonders in der Behandlung des Haares beobachten können. Während auf dem Gemälde die braunen Locken des Mannes in gekräuselten Wellenlinien herabhängen, so wurden sie unter dem Schnitzmesser in eine Fülle tiefer, auf die Schultern fallender Ringel-

locken verwandelt. Der Rosenkranz im Haare auf dem Gemälde erhielt eine der ernsteren Situation angepaßte Umänderung in eine gewundene, perlenbesetzte Schnur. Wie schon bemerkt, ist das Gesicht Katharinas derartig ramponiert, daß man auf jeden Ähnlichkeitsnachweis mit dem Gothaer Bilde verzichten muß. Daß es aber einen höheren Grad von Schönheit beanspruchen darf, erkennen wir noch aus einem Siegel, das die Hanauer Zeichenakademie besitzt (abgebildet bei Suchier, a. a. O. Fig. 17 b). Die Kleidung beider Frauen mit ihren weiten Ärmeln und den knitterigen Bruchfalten stimmt völlig überein. Nicht unwesentlich erscheint mir ein Vergleich der Spruchbänder der Holzskulpturen mit denen des Gemäldes. Während letztere mehr oberhalb und seitlich der Köpfe sich winden und eine Art Bekrönung bilden, so dienten jene dem Holzplastiker auch noch dazu, den freien Raum, der durch das Knien seiner Figuren auf deren Rückenseite entstanden war, auszufüllen. Die Grundformen seiner Spruchbänder stimmen mit denen des Gemäldes überein, nur mußte er sie seiner Technik anpassen und gleichzeitig auch dem ihm erteilten Auftrage Rechnung tragen. Die in der Scheitellinie eines jeden der Männer nach dem oberen Bildrande ausbiegende Bandschleife entspricht auf dem Chorstuhle der des Bildes vollständig; die sich zu beiden Seiten anschließenden Schleifen sind zwar in ihren Grundzügen ähnlich, doch hat sie der Holzschnitzer mehr auseinandergezogen und sich nicht sklavisch an das ihm vom Maler gegebene Vorbild gehalten, wozu ihn teils technische Rücksichten, teils auch raumfüllende Absichten veranlaßt haben werden. Durch den von gotischem Rankenwerk gebildeten Spitzbogen, unter dem Katharina ihr Gebet verrichtet, ist das schlecht erhaltene Spruchband ganz an die Seite gerückt, aber trotzdem läßt sich an einigen Windungen der Duktus des Spruchbandes des Gemäldes nachweisen.

Die aufgezählten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten der Hanauer Reliefporträts mit dem Gothaer Liebespaar sind keine bloßen Zufälligkeiten, sondern sie stehen in einem direkten inneren Zusammenhang. Der mit der Anfertigung der Chorstühle betraute Künstler kannte das Gemälde und hat es zu seiner Arbeit benutzt. Die genreartige Auffassung seines Vorbildes konnte er selbstverständlich nicht verwerten, er mußte darum seine Bildnisse in die ihm durch zahlreiche Beispiele geläufige kirchliche Form umwandeln und zugleich auch den repräsentativen Charakter der Personen mehr betonen. Inwieweit sein künstlerisches Unvermögen oder der jetzige schlechte Erhaltungszustand und die fehlende Bemalung der Reliefs bei der Identifizierung der Persönlichkeiten etwas erschwerend mitwirken, läßt sich kaum entscheiden.

Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg, der sich im Jahre 1496, 23 Jahre alt, vermählte und im Jahre 1500 (Suchier, a. a. O. S. 13) zur

Regierung gelangte, muß ein jugendlich aussehender Herr gewesen sein, wie uns das Hanauer Reliefporträt zur Genüge zeigt. Ein Beweis, daß das Gothaer Bild für ein Verlobungsbild Reinhards IV. und der Katharina von Schwarzburg zu halten sei, ist nicht zu erbringen; viel wahrscheinlicher erscheint es mir, daß beide als ein in inniger Liebe sich zugetanes Ehepaar aufzufassen sind. Die jugendlichen Züge des Mannes sprechen nicht dagegen, ebensowenig die Inschrift der Spruchbänder. Ihre Deutung wird trotz aller Versuche nie volle Klarheit bringen, so lange wir den zugrunde liegenden Vorgang nicht kennen. Vielleicht handelte es sich um eine vorübergehende Trübung des ehelichen Glückes, auf die Versöhnung und ein Austausch von Liebesbeweisen erfolgten. Für die Annahme der Darstellung eines Ehepaares spricht die Zeitbestimmung des Bildes, nach welcher seine Entstehung wohl nach 1500, d. h. in die Regierungszeit Reinhards, fallen muß. Als ein redender Zeuge für meine Ansicht kann das unter der Mitte des oberen Bildrandes angebrachte Hanauer Wappen gelten. Bei dem familiären Charakter der Bildnisse und ihrer nichts weniger als repräsentativen Auffassung genügte schon der einfache Hanauer Wappenschild, wobei wohl der alte, hier etwas variierte Spruch: a potiori fit delineatio Anwendung gefunden haben mag. Andernfalls würde das große quadrierte Wappen von Hanau-Münzenberg angebracht worden sein, und es hätte dann auch sicherlich das von Schwarzburg nicht fehlen dürfen. Gebhardt wurde freilich gerade durch das einseitige Wappen verleitet, in dem jungen Manne den unverheirateten Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg und in der Frauengestalt eine Wappenlose, eine Bürgerliche, zu erblicken.

Ich glaube hinreichende Anhaltspunkte gefunden zu haben, um die Frage, wen das Gothaer Liebespaar darstelle, bestimmt dahin zu beantworten, es sind Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg und seine Gemahlin Katharina, geb. Gräfin von Schwarzburg.

Zu Nicolaus von Neufchatel.

In der Versteigerung Helbing, München 28. April 1907, kam unter 464 ein männliches Bildnis vor, Brustbild in Lebensgröße. Dasselbe galt als »Unbekannt«, ist aber meiner Überzeugung nach eine (zeitgenössische) Kopie nach einem mir nicht vorgekommenen, vielleicht verlorenen Bilde des Nicolaus von Neufchatel. Gegenwärtig besitzt es der Kunstantiquar S. Lämmle in München. Es stellt zufolge der Inschrift den seiner Zeit berühmten Nürnberger Goldschmied Hans Lencker vor. (Vgl. über ihn die vortreffliche Studie von Marc Rosenberg in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereines, 1894, p. 93 f.) Die Inschrift lautet:

D. IOHANNIS LENCKERI CIVIS ET
AVRIFABRI
OLIM NORINBERGÆ CELEBRATIS.
1585.

Darunter ist ein kleines, an einem scheinbaren Nagel hängendes Wappen gemalt, ohne Zweifel des Dargestellten selbst. Der Ausgabe der »Perspectiva« des Lencker, Nürnberg 1617, ist ein Kupferstich von Lucas Kilian mit der Jahreszahl 1616 beigegeben; derselbe ist ohne Zweifel nach dem Original und nicht etwa nach unserer Kopie genommen, und zwar von der Gegenseite, dreiviertel nach links. Lencker machte 1550 sein Meisterstück, wurde 1551 Bürger von Nürnberg und starb 28. November 1585.

Wilh. Schmidt.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Erster Band. Berlin, 1906. Br. Cassirer. VIII und 388 S. in 4° mit 125 Textillustrationen.

Mit dem vorliegenden Bande beginnt das nunmehr aus den Kinderkrankheiten seiner Begründung, Einrichtung und ersten Betätigung herausgewachsene, auf sichere Grundlagen gestellte Florentiner Institut seine literarische Wirksamkeit. Die Wahl, die der um dessen Konsolidierung hochverdiente Direktor Prof. Brockhaus für diesen ersten Band getroffen, kann als eine sehr glückliche bezeichnet werden, insofern in den drei Arbeiten, die seinen Inhalt bilden, nicht nur das Denkmäler- und Urkundenstudium gleicherweise zum Worte kommen, sondern ihre Themata teils wegen der Bedeutung der behandelten Kunstwerke, teils um der Neuheit ihres Gegenstandes willen geeignet sind, das Interesse auch der weiteren Kreise der Kunstliebhaber zu erwecken und somit dem Institute neue Förderung zuzuführen.

Zur ersten Kategorie rechnen wir den ersten Beitrag, die diplomatisch getreue, kommentierte Veröffentlichung sämtlicher Urkunden und Akten, die sich auf die Entstehung der Mathäusstatue Ghibertis an Or S. Michele beziehen. Das sie enthaltende Heft des sogenannten »Libro del pilastro« war, seit es Baldinucci im Archiv der Wechslerzunft — der Bestellerin des Bildwerkes — vor mehr als 200 Jahren benutzen konnte, verlegt worden; erst jüngst hat es Dr. A. Doren im Florentiner Staatsarchiv bei Gelegenheit seiner auf ganz verschiedenem Gebiete liegenden Forschungen wieder aufgefunden. Seiner Feder wird auch die Einleitung verdankt, die dem Textabdruck in unserm Bande vorangeht. Sie faßt in ebenso gedrängter als präziser Fassung (S. 3 bis 18) die Ergebnisse zusammen, die sich an das Studium des in Rede stehenden urkundlichen Materials knüpfen, und die nicht allein auf dem Gebiete der Kunstgeschichte liegen, sondern uns auch ebenso wertvolle Einblicke in das soziale Leben von Florenz zu Beginn des Quattrocento, in das

Verhältnis der Zünfte zu Kunst und Künstlern und in die Bedingungen gewähren, unter denen diese ihre bedeutenden künstlerischen Aufträge und Unternehmungen zu verwirklichen wußten. Es wäre vermessen dem überaus sorgfältigen Kommentar des Herausgebers, für den er betreffs der in den Akten vorkommenden Persönlichkeiten in dem Archivar A. Giorgetti einen kundigen Mitarbeiter besaß, etwas hinzufügen zu wollen. Nur über die Person dreier Mitarbeiter bzw. Gehilfen Ghibertis bei den Vorarbeiten zu seinem Werke seien uns einige Bemerkungen gestattet. Der S. 31, Z. 5 genannte »Romolo di . . . . fabro« ist identisch mit »Romolo di Lorenzo fabro, dem S. 37, Z. 35 die eiserne Armatur für das Tonmodell der Mathäusstatue mit 12 Gulden bezahlt wird. Er ist uns auch bekannt als der Schmiedemeister, der 1424 die eisernen Anker zu liefern hatte, die an der Loggia des Innocentispitals die Säulen gegen Schub der Gewölbe sichern (siehe unsere Brunelleschimonographie (S. 563 und 568). Der »Piero d'Antonio maestro di murare«, welcher von Ghiberti bei der Errichtung des Schmelzofens verwendet wird (S. 36, Z. 1, 31 und 38) ist gewiß jener Piero d'Antonio, detto Fannulla«, der 1418 — neben mehreren anderen Meistern — sich an der Konkurrenz um die Domkuppel mit einem Holzmodell beteiligte (Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, pag. 22). Daß er dort als »legnaiuolo« qualifiziert wird, hier aber als Maurermeister arbeitet, ist nur ein scheinbarer Widerspruch, gehörten doch sowol die Holz- als Steinarbeiter derselben Zunft (Arte de' maestri di pietra e legname) an, und betrieben auch sehr viele ihrer Mitglieder beide Zweige, — es sei nur an Giul. und Ant. da Sangallo, Giul. da Majano, Baccio Pontelli, Baccio d'Agnolo erinnert. Betreffs »Papi (Jacopo) di Piero scarpellatore« (S. 36, Z. 14 und S. 37, Z. 26) sind wir im Zweifel, ob wir ihn mit jenem Jacopo di Piero Guidi zu identifizieren haben, der 1382 bis 1396 an der bildnerischen Ausschmückung der Loggia de' Lanzi, 1402 am Taufbrunnen des Domes zu Orvieto arbeitet (H. Semper, die Vorläufer Donatellos, in Zahns Jahrbüchern Bd. III, S. 47 ff.), 1405 als Capomaestro an S. Maria del fiore vorkommt (Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887, pag. 302) und dem neuerdings auch die Verkündigungsstatuen im Museo dell' Opera zugeschrieben werden (siehe die neueste Ausgabe des Katalogs von Dr. Poggi); oder ob es Jacopo, vocato Papero, di Piero ist, der 1432 den Rahmen für Fra Angelicos Bild der Arte de' Linaiuoli verfertigte (siehe S. 37, Anm. 3). Daß beide ein und dieselbe Person gewesen seien, scheint uns mit Rücksicht auf den langen Zeitraum zwischen 1382 und 1432 wenn nicht unmöglich, doch wenig wahrscheinlich.

Der zweite Beitrag (S. 59 bis 168) gibt eine Monographie der lombardischen Architekten- und Bildhauerfamilie Solari (zu unterscheiden

von ihren venezianischen Namensvettern, bekannter unter dem Namen der Lombardi). Sein Verfasser, Conte Fr. Malaguzzi, — den Lesern des Repertoriums durch gehaltvolle Studien in dessen Spalten wohlbekannt — hat das bezügliche Material im Mailänder Staatsarchiv zuerst systematisch durchforscht und ist in der Lage, nicht nur manche irrige Angaben M. Caffis, Gir. Calvis u. Gius. Mongeris — seiner Vorgänger in der Behandlung des Themas — richtigzustellen, sondern unsere bisherigen Kenntnisse auch durch eine Reihe wichtiger neuer Mitteilungen zu erweitern. So erfahren wir unter anderem, daß Giovanni Solari, der Stammvater der Familie, schon seit 1428 und bis 1452 als »inzignerio super laboreriis fabrice Monasterii« an der Certosa von Pavia tätig ist, daß er 1450 zum herzoglichen Ingenieur ernannt, 1452 in die Dienste der Domfabbriceria aufgenommen, endlich 1471 auch noch Ingenieur der Stadt Mailand wird. Leider läßt sich aus dem Wortlaut der Dokumente nicht feststellen, welche Arbeiten ihm an den beiden genannten Hauptdenkmalen zukommen. Besser sind wir in dieser Beziehung über seinen Sohn Guiniforte (1439 bis 1481) unterrichtet. Am Dombau tritt er 1459 an die Stelle seines Vaters, ebenso in der Certosa (wo er schon seit 1452 arbeitet) im Jahre 1462. Seine wichtigste Bestallung datiert von 1463: in diesem Jahre wird ihm — an Stelle des zurückgetretenen Averulino — die Bauleitung am Ospedale maggiore übertragen, wo er gegenüber den klassizistischen Anwandlungen des toskanischen Meisters in dem Hauptgeschoß und den Fenstern der (durch ihn zugemauerten) ebenerdigen Loggia wieder zur lombardischen Gotik — allerdings mit Renaissancemotiven im Detail — zurückkehrt. Seit 1471 ist er sodann als herzoglicher Ingenieur vielfach an Festungs-, Brücken- und Wasserbauten nachweisbar. Ob ihm mit Recht (von Albuzio, Calvi) die Anlage von S. Maria delle grazie zugeschrieben wird, läßt sich in Ermangelung urkundlicher Zeugnisse nicht entscheiden; und wenn unser Verfasser auf Grund der Analogie mit dem genannten Bau auch S. Pietro in Gessate und S. Maria della Pace für Guiniforte in Anspruch zu nehmen geneigt ist, so muß er wohl das Schwankende des Fundaments solcher Attribution zugeben. Fest steht dagegen auf Grund dokumentarischer Nachrichten die Beteiligung seines Sohnes Pietro Antonio († 1493) an dem 1446 begonnenen Restaurationsbau von S. Maria del Carmine. Er tritt übrigens nach seines Vaters Tode 1481 auch in dessen Nachfolge am Dom, am Ospedale maggiore und an der Certosa ein. Wenn ihm unser Verfasser die Autorschaft der für den Dom 1485 gearbeiteten und jüngst im Museo archeologico des Kastells nachgewiesenen Madonnenstatue (siehe Repertorium XXIX, 54) bloß aus dem Grunde abspricht, weil sie ihm nicht genügende stilistische Analogie mit der zu gleicher Zeit ent-

standenen, gleichfalls urkundlich sichergestellten Grabstatue des Bischofs Capitani im Dom von Alessandria zu haben scheint, so können wir ihm angesichts der dokumentarischen Zeugnisse nicht beipflichten. Übrigens enthüllen uns beide Arbeiten Pietro als einen Bildner geringen Ranges. Über seinen Anteil am Bau der Türme und Umfassungsmauer des Kreml in Moskau in seinen letzten Lebensjahren (1490 bis 1493) berichtet Malaguzzi auf Grund russischer Geschichtsquellen, ohne indes wesentlich Neues zu dem bisher Bekannten hinzuzufügen. — Im letzten Abschnitt wird die künstlerische Laufbahn des Bildhauers Cristoforo Solari, il Gobbo († 1527), der einem anderen Zweige der Familie angehörte, beleuchtet. Außer seinen bekannten Arbeiten in der Certosa und im Dom schreibt ihm unser Verfasser auch die Statuen des h. Hieronymus und Sebastian in der Leibung eines der Apsisfenster des Domes und eine nackte weibliche Figur oben am Hauptgesims gegen den Palazzo reale, sowie das schöne Pietàrelief in der Sacrestia nuova der Certosa zu. Von Francesco endlich, einem Bruder Guiniforte Solaris, hat der Verfasser ein bisher unbekanntes bezeichnetes Madonnenrelief in einem Gang neben der Kirche S. Angelo aufgefunden. Nach der mitgeteilten Reproduktion zu urteilen, ist es ein sehr geringes, auffallend roh gearbeitetes Werk.

Den Schluß unseres Bandes bildet die umfangreiche Studie Dr. G. Ludwigs über »Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance« (S. 171 bis 361). Nicht etwa bloß die Gefühle der Pietät gegen das viel zu früh für die Kunstforschung verstorbene Vorstandsmitglied des Instituts, das seiner über den Tod hinaus durch das Vermächtnis eines überaus reichen, höchst wertvollen literarischen Nachlasses gedachte, weisen dem Beitrag seine Stelle im ersten Bande der Publikationen desselben an: diese ist durch den Gegenstand selbst vollauf gerechtfertigt, insofern er uns in neue, bisher auf wissenschaftlicher Grundlage noch gar nicht bearbeitete Gebiete der Kunstübung Venedigs führt. Überdies wird der Wert der Ludwigschen Studie noch dadurch besonders erhöht, weil der Verfasser in der Einleitung über das Gebiet, welches er zu bearbeiten begann, und über die Art, wie er es erforscht hat, Aufschluß gibt. So wird seine Schrift auch vorbildlich für jene jungen Kräfte wirken, denen die schwierige aber besonders lohnende und höchst verdienstliche Aufgabe zufällt, die von dem Verstorbenen mit aufopferndem Fleiße gesammelten Schätze für die Kenntnis der Kunst- und Kulturgeschichte der Lagunenstadt nutzbar zu machen.

Das »Restello da camera« war ein hölzernes, mit Malerei, Intarsia und Schnitzwerk mannigfach ausgeschmücktes Möbelstück im venezianischen Hausrat, das eine Reihe von Zinken zum Aufhängen gewisser

Toilettengegenstände enthielt und fast immer mit einem Spiegel verbunden war. Unter den vielen Erwähnungen desselben in Inventaren und dergleichen ist die im Testament des Malers Catena deshalb hervorzuheben, weil sie schon Crowe und Cavalcaselle Anlaß gab, die bekannten kleinen allegorischen Bildchen Giov. Bellinis in der Akademie zu Venedig als dessen dekorative Bestandteile damit in Zusammenhang zu bringen. Dr. Ludwig hat daraufhin eine Rekonstruktion dieses Restello versucht, die in allem wesentlichen sehr glücklich ist (weniger im Detail des ornamentalen Schmuckes). Sie hat ihm zugleich Gelegenheit gegeben, in einem besonderen sehr lehrreichen Kapitel auf die Erklärung der Darstellung Bellinis einzugehen. Indem er dafür den reichen Schatz verwertete, der ihm in der Kenntnis der ikonologisch-allegorischen Darstellungen in Miniaturen, Holzschnitten usw. in reichem Maße zu Gebote stand, gelangte er zu einer von den bisherigen Deutungen der Tafeln verschiedenen Erklärung, die aber deshalb die Gewähr größerer Richtigkeit in sich trägt, weil durch sie der ganze Zyklus in einem einheitlichen Gedanken zusammengefaßt wird, — dem Kampf um das Glück und um die Tugend, und dem Lohn, den der eine und der andere einbringt. Es ist dies das Thema, das am frühesten Boethius behandelt, das dann die mittelalterliche französische Literatur in der Form der sog. Débats entwickelt, das in Petrarcas De remediis utriusque fortunae und in Boccaccios De casibus illustrium virorum ausklingt. Die übrigen Kapitel sind der Erklärung bzw. Identifizierung der Toilettenutensilien gewidmet, die an dem Restello aufgehängt wurden: der Coda (ein Pferdeschweif, der zum Aufstecken und Reinigen der Kämme diente), der Sedola (einer Bürste in Pinselform), des Profumego (Räucherkugel), der Bossoli (Riechbüchsen), Albarelli (Pomadentöpfe), des Fazuol (Vorhang) u. a. m. Die Ausführungen des Verfassers werden hier überall durch reiche Nachweisungen aus den Inventaren belegt. Als Anhang werden einige Inventare per extensum mitgeteilt: eines Spiegelgeschäfts, das nicht weniger als 1300 Spiegel auf Lager hatte), dreier »Muschiers« (eigentlich Moschushändler, aber im weiteren Sinne Glas-, Galanterie und Drogengeschäfte), endlich eines Kammgeschäfts. Aus ihnen ernen wir eine Fülle venezianischer Schmuckgegenstände zur blühendsten Zeit der Republik in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kennen und gewinnen Einblick in die Art, wie die Industrie das Luxusbedürfnis befriedigte. Eines dieser Inventare gewinnt noch besonderen Wert dadurch, daß es detaillierte Preisangaben enthält. Die genaue Erklärung der Menge technischer Ausdrücke gibt uns einen Begriff, wie intim sich der Verfasser in diese Dinge eingelebt hatte.

Ein pietätvoller, von warmem Freundschaftsgefühl diktierter Nachruf Dr. W. Bodes gibt unserem Bande würdigen Abschluß. *C. v. Fabriczy.*

Architektur, Skulptur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1905.

Im VIII. Bande von L'Arte begegnet uns als erster der in unsern Gegenstandsbereich gehörenden Beiträge ein Artikel A. Venturis (La scultura veneta a Bologna, fine del XIV — principio del XV secolo, pag. 33—42). Den Brüdern Jacobello und Pierpaolo delle Massegne schreibt der Verfasser außer dem urkundlich bezeugten Hochaltar in S. Francesco (1388) auch das Grabmal Giov.'s da Legnano und das irrtümlich unter dem Namen des Lorenzo Pini gehende (beide jetzt im Museo civico aufgestellt) zu, während wir in dem esteren eine Hand sehen, der die Beseelung des Marmors in weit höherem Grade gelingt und die auch das Moment formaler Schönheit viel mehr betont, als dies selbst in den späteren venezianischen Arbeiten der Massegne der Fall ist. Auch in den Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen im Sockel unter den Fenstern der Langseiten von S. Petronio weist Venturi die Hand venezianischer Bildhauer nach; als solche sind auch urkundlich bezeugt Giov. di Riguzzo und Paolo Bonaiuto (1393—97), Hans Ferabech, der Bildner der Madonna della pace (gewiß identisch mit Hans Fernach, dem Schöpfer der südlichen Sakristeisopraporte im Dom zu Mailand, wie der stilistische Vergleich ergibt), und um 1400 Girolamo Barozzo und Franc. de Dardi. Einem der beiden Letztgenannten gibt Venturi auch das Grabmal Canetolo (ca. 1403) an S. Francesco sowie das kleine Anbetungsrelief im Museo civico (uns scheint das letztere mit den übrigen Arbeiten der beiden Meister aber nicht vereinbar).

Fr. Caraballese (Le cattedrali di Molfetta e di Troia p. 43—46) publiziert einige bisher unbekannte Urkunden, die auf die Entstehungszeit der beiden Bauten ein sicheres Licht werfen und die Annahmen, die Bertaux dafür nur nach stilistischen Anzeichen gemacht hatte, durchaus bestätigen.

A. Venturi (Frammenti del Presepe di Arnolfo in S. Maria maggiore, pag. 107) macht uns mit einigen Überresten der Gruppe der Anbetung der h. Könige bekannt, die Arnolfo di Cambio laut Vasaris Zeugnis für eine Kapelle in S. Maria maggiore zu Rom gearbeitet hatte. Sie kamen bei der Errichtung der Kapelle Sixtus' V. in die Konfession derselben, wo sie sich jetzt hinter dem Altar versteckt befinden. Es sind außer zwei Propheten in den Zwickeln des Eingangsbogens zur Konfession die Hochrelieffiguren der drei Könige (unberührt erhalten) und der Madonna mit dem h. Josef (diese beiden durch Abarbeiten und Glätten später verunstaltet). Für unsre Kenntnis des großen Begründers des plastischen Kanons der Gotik bilden namentlich die zwei energisch-

charaktervollen Figuren der knienden Propheten eine wesentliche Bereicherung.

G. de Nicola (Un nuovo lavoro Donatelliano, pag. 124) teilt ein jüngst im Besitz von Conte Goretti zu Florenz zum Vorschein gekommenes Madonnenrelief in Marmor mit, das er ganz richtig für die Arbeit eines Schülers nach einem Originaltonmodell Donatellos erklärt. Nach der photographischen Wiedergabe zu urteilen ist es dieselbe Hand, die das Marmorrelief des South-Kensington-Museums (Toscana-Werk, Taf. 69) nach einer Vorlage Donatellos meißelte, von welch letzterer uns die Stukkoreplik des Berliner Museums (Toscana-Werk, Taf. 53 E) eine getreuere Kopie bietet.

P. Piccirilli, der hochverdiente Erforscher der Kunstschätze seiner Heimat Sulmona publiziert zwei Arbeiten des Goldschmiedes Niccolo Pizzuolo (Oreficeria medioevale sulmonese pag. 135). Man kannte diesen seither als Familiaren des Königs Ladislaus von Neapel, ohne eine Arbeit von ihm nachweisen zu können. Piccirilli fand nun in dem Abruzzenstädtchen Castelvecchio Subequo ein halbmeterhohes Altarkreuz, bez. und dat. 1403, sowie eine Madonnenstatuette (0,36 Meter hoch) mit zwei leuchtertragenden Engeln zur Seite, dat. 1412, — das erstere von nicht gewöhnlichem Geschmack der Ornamentierung, während die Modellierung der zweiten zu wünschen läßt.

M. Reymond (L'antica facciata del duomo di Firenze pag. 171) macht bei Besprechung der Zeichnung, die das Museo dell' opera von der 1588 zerstörten Fassade von S. Maria del fiore besitzt, darauf aufmerksam, daß sie an den oberen Teilen der letzteren Gliederungen aufweist, die schon durchaus der Renaissance angehören: freistehende Säulen vor den mit Reliefs gefüllten Feldern der Galerie über den vier Nischen für die Evangelistenstatuen und ein vollständiges Gebälke über diesen Säulen, sowie in der nächst höheren Etage kanellierte Pilaster als Seitenabschlüsse der Nischen, die zur Aufnahme von Statuen bestimmt waren. Die Ausführung dieser Teile der Fassade ist in die Zeit zwischen 1410 und 1420 zu setzen, denn bei der Porta della Mandorla, die um das erstere Jahr in Arbeit war, fehlen noch alle Anzeichen der beginnenden Renaissance, und um 1420 wurden die Arbeiten an der Fassade endgiltig unterbrochen. Reymond fragt nun, auf wen die Einführung des neuen Stils zurückzuführen sei, ob auf Brunelleschi, auf Ghiberti oder schon auf die Architekten der vorhergehenden Generation, die Nicolò d'Arezzo, Giovanni d'Ambrogio, Antonio di Banco? Eine Antwort auf die Frage zu geben, wird vom Verfasser nicht versucht.

A. Colasanti (Un bassorilievo di Mich. Maini, pag. 201) macht zuerst ein Relief mit drei Szenen aus der Legende des h. Sebastian be-

kannt, das sich gegenwärtig an dem Kamin eines Saales im Palazzo della Minerva (Unterrichtsministerium) zu Rom befindet, aber sehr wahrscheinlich von einem Altar der benachbarten Kirche stammt. Er erkennt darin die Hand Mainis, des Schöpfers der Statue desselben Heiligen in der Capp. Maffei der genannten Kirche.

A. Venturi kehrt in einem zweiten Artikel nochmals auf Arnolfo di Cambio zurück (Opere ignote di A. di Cambio a Viterbo, Perugia e Roma, pag. 254—265). Er macht vor allem darauf aufmerksam, daß sich in den Magazinen der Dombauverwaltung zu Orvieto eine große Anzahl Fragmente des ursprünglichen Aufbaues des Denkmals Braye befinden, die bei gehöriger Sorgfalt dessen Rekonstruktion ermöglichen würden. Auch zwei Engel mit Weihrauchfässern im Museo municipale scheinen demselben Denkmal angehört zu haben. In den vatikanischen Grotten weist Venturi auf zwei Engel hin, die Bestandteile des (seiner Ansicht nach erst) 1300 geschaffenen Grabmals Bonifazs VIII. gebildet haben. Auch die Reliefbüste des Papstes ebendort nimmt er für Arnolfo bzw. seine Mitarbeiter in Anspruch; sie mag einen Bestandteil der Ausschmückung der Kapelle gebildet haben, die der Papst für Bonifaz IV. errichten ließ und worin er auch sein eigenes Grabdenkmal sich stiftete. Wichtiger als diese Attributionen ist diejenige des Grabmals Hadrians V. († 1276) in S. Francesco zu Viterbo an Arnolfo, für die Venturi die stilistischen Gründe ausführlich, wenn auch nicht völlig überzeugend, darlegt. Betreffs der Statue Karls von Anjon im Kapitol und der des Apostels Petrus in S. Pietro zu Rom schließt sich Venturi der von Wickhoff zuerst aufgestellten Zuteilung an Arnolfo an. Ihn ist er geneigt auch als Schöpfer der Petrusstatue zu erkennen, die einst über dem Haupteingang von St. Peter stand (jetzt in den Grotten, nur der Kopf von Arnolfo, der Körper eine römische Philosophenstatue). Ebenso der Grabstatue Honorius IV. in den Grotte, die schon von Vasari dem Meister zugeteilt wird. Endlich nimmt Venturi noch drei liegende bzw. kniende Gestalten im Museum zu Perugia von ungewöhnlich wuchtiger Konzeption für Arnolfo in Anspruch; sie bildeten wahrscheinlich Bestandteile einer Fontäne.

E. Brunelli (La tomba di Taddeo Pepoli in S. Domenico a Bologna, pag. 355—366) sucht in eingehender Darstellung den zuerst von Venturi behaupteten toskanischen Ursprung des Grabmals Taddeo Pepolis, das seither für eine Arbeit des Venezianers Jac. Lanfrani galt, zu erweisen. Vor allem tritt er der Ansicht Martinozzis entgegen, des Verfassers einer 1898 erschienenen Monographie über das in Rede stehende Monument, wonach dieses — mit Ausnahme zweier Reliefs, die noch vom ursprünglichen Grabmal herrühren — ein Werk des 16. Jahrhunderts wäre. Das

Schweigen der ältesten Chronisten betreffs der Errichtung des Grabmals sei nicht entscheidend. Dagegen bezeugten Ghirardacci und Ghiselli, die im 16. Jahrhundert schrieben, dessen Errichtung nach dem Tode Taddeos († 1347), während sie nichts von der doch unter ihren Augen stattgehabten präsumtiven späteren Stiftung desselben berichten, obwohl sie andre zu ihrer Zeit von den Pepoli in S. Domenico ausgeführte Arbeiten erwähnen. Ferner hebt Brunelli hervor, wie es den künstlerischen Prinzipien und Gewohnheiten der Hochrenaissance durchaus zuwiderlaufe, daß sie für eine eigene Schöpfung Teile eines zwei Jahrhunderte älteren Werkes verwendet haben sollte. Dagegen zeige die systemlose, in manchen Teilen durchaus den Eindruck des Überhasteten oder Provisorischen bekundende Zusammenfügung der alten und neuern Bestandteile des Denkmals, daß es seine jetzige Gestalt einer späteren Restaurierung verdanke.

Lisetta Ciaccio (Copia di un' opera perduta di Donatello in Roma, pag. 375—381) macht darauf aufmerksam, daß die zwei Sakramentsabernakel in S. Francesca Romana und am Grabmal Piccolomini im Hof von S. Agostino zu Rom, sowie dasjenige im Dom zu Capranica so sehr miteinander in der Komposition übereinstimmen, daß für dieselbe geradezu ein jetzt verlorenes Vorbild Donatellos oder eines seiner nächsten Schüler, das sich enge an die Nische für den h. Ludwig an Or. S. Michele anschloß, vorausgesetzt werden müsse, nicht bloß eine Anlehnung an des Meisters Tabernakel in S. Pietro, wie sie die neuesten Auflagen des Cicerone betonen.

Maud Crutwell veröffentlicht die Steuereinbekenntnisse von Antonio Pollaiuolo (1480 und 1498), seines Vaters vom Jahre 1457 und seines Bruders Giovanni von 1480, und ergänzt dadurch in erwünschter Weise die schon von Gaye I, 265 gegebenen Auszüge aus denselben.

Der Berichterstatter untersucht das im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindliche Skizzenbuch auf seinen Autor hin (Un taccuino di Amico Aspertini, pag. 401—413). Nachdem es traditionell seither als ein Werk Michelangelos (!) gegolten, hat jüngst Prof. Robert, der es in den römischen Mitteilungen des archäologischen Jnstituts 1901 veröffentlichte, hypothetisch als dessen Schöpfer Giulio Romano angenommen. Der Verfasser weist nun als solchen den Bologneser Maler Amico Aspertini nach. Im Anhang gibt er ein Verzeichnis sowohl der bisher bekannten Gemälde des Künstlers, als auch seiner über die Museen Europas verstreuten Zeichnungen und bestimmt einige andere, die ihm mit Unrecht zugeschrieben werden, auf ihre richtigen Autoren.

P. Piccirilli (Oreficeria medioevale aquilina, pag. 441—444) macht mehrere Arbeiten der abruzzesischen Goldschmiedekunst aus dem Quat-

tro- und Cinquecento bekannt, die in der Ausstellung zu Chieti 1905 vereinigt waren. Außerdem bespricht der Verfasser zwei Werke gleichen Ursprungs im South-Kensington-Museum: ein Kästchen mit transluciden Emails vom Jahre 1423 und einen ähnlich ornamentierten Kelch.

Jahrgang V (1905) der Rassegna d'Arte bringt die folgenden uns hier interessierenden Beiträge:

E. Gussalli (L'opera del Battaggio nella chiesa di S. Maria di Crema, pag. 17—21) skizziert die Baugeschichte der bekannten Rotonda von Crema, gibt gute Aufnahmen davon, sowie den von ihm vorgeschlagenen Entwurf für die Restauration der Kuppelabdeckung der vier Kreuzarme wie auch des Mitteloktogons. Im Anhang wird der mit Battaggio abgeschlossene Bauvertrag veröffentlicht.

Der Berichterstatter (Un opera di cesello tedesco a Padova pag. 40) macht eine Statue des Erzengels Michael bekannt, die aus einem Kirchlein von Padua nach Montemerlo in den euganeischen Bergen gelangt ist. Sie ist inschriftlich das Werk eines Aegidius von Wiener Neustadt aus dem Jahre 1425. Über den Meister konnte bisher nichts Näheres festgestellt werden.

L. Marinelli, Il santuario del Piratello, pag. 53 ff. gibt eine Beschreibung des graziösen Bauwerks dieses Namens bei Imola und des reichen Tabernakels in dessen Innern, — ohne jedoch bisher nicht schon bekannte Daten beizubringen.

G. Bertoni und E. P. Vicini (Donatello a Modena, pag. 69) geben, unter Mitteilung sämtlicher bezüglichen Dokumente, die Geschichte des an Donatello seitens des Magistrats der Stadt Modena erflossenen Auftrags zur Errichtung einer Reiterstatue für den Herzog Borso d'Este. Leider unterrichten uns die Urkunden nicht darüber, was die Ausführung des Werkes verhinderte.

E. Gerspach (Œuvres des Robbia peu connues ou inconnues, pag. 94) beschreibt zwei Robbiaaltarwerke in Gavinana (Pistojesischer Appennin), auf welche indes die Freunde der Kunst schon vor Jahren durch einen Artikel Allan Marquands (in Harpers monthly magazine) aufmerksam gemacht worden waren. Es sind Arbeiten der Schule Giovannis della Robbia.

A. Rubbiani (La facciata della Santa, pag. 153) berichtet über die jüngst vorgenommene Restaurierung der interessanten Backsteinfassade von Corpus Domini (La Santa, auch S. Caterina de Vigri genannt), die namentlich durch die Portalskulpturen von Sperandio Bedeutung beansprucht.

G. De Nicola (L'oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese pag. 155) gibt einen Überblick über die in der Ausstellung von Chieti

vorgeführten Schätze der heimischen Goldschmiedekunst, unter denen die Arbeiten Niccolas da Guardiagrele den ersten Rang einnehmen. Der Verfasser stellt eine Monographie über den Künstler, der sich auch als Holzbildhauer und Maler betätigte, in nahe Aussicht.

Fr. Malaguzzi-Valeri (Note sulla scultura lombarda del rinascimento, pag. 169) gibt Notizen zur Würdigung Andrea Fusinas und Cara dossos. Dem ersteren möchte er das Relief der Sammlung Borromeo, das die Madonna mit dem den König Franz I. segnenden Christkind darstellt, und außerdem zwei Madonnenreliefs im archäologischen Museum des Sforzakastells zuteilen. Caradosso hingegen nimmt er die Bildwerke, die seither für seine Arbeiten galten. Betreffs der Pietà in S. Satiro stimmen wir dem Verfasser darin bei, daß sie viel eher das Werk eines von Padua und den Mantegazza beeinflußten Künstlers sei; dagegen kann er uns nicht überzeugen, wenn er den Fries in der Taufkapelle von S. Satiro und die Medaillonköpfe vom Ospedale maggiore mit den ähnlichen Arbeiten von einigen Palästen zu Cremona (jetzt im Museo archeologico) in Verbindung bringen will. Die Mailänder Arbeiten zeigen denn doch ein viel geläuterteres Stilgefühl als die naturalistischen, auch in der Mache viel roheren Arbeiten der Cremoneser Tonbildner.

A. Pettorelli (Un' antica pila nella cattedrale di Borgo San Donnino, pag. 180) macht ein frühromanisches Weihwasserbecken im Dom von Borgo S. Donnino bekannt, und deutet dessen Skulpturen, indem er sie auf die Herbeibringung aller der Ingredienzien bezieht, die (seit einem Dekret Papst Alexanders I.) zur Herrichtung des heiligen Taufwassers erforderlich sind.

Der Berichterstatter endlich veröffentlicht ein bisher ganz unbekanntes großes Tonrelief einer Grablegung in S. Maria del Castello zu Viadana (Provinz Mantua), das die Tradition einem »Giovanni Prever gentiluomo di Mantova« zuschreibt, über den es bisher nicht geglückt ist, irgend etwas Näheres aus den dortigen Archiven festzustellen. Es ist ein bedeutendes Werk des Übergangs zum Cinquecento, unter deut licher Beeinflussung durch Mantegna geschaffen. —

Die florentiner Rivista d'Arte beginnt ihren III. Jahrgang (1905) mit einer Notiz W. Bodes (La Madonna di Luca della Robbia del 1428), worin er ein bisher unbekanntes im Besitze des Fürsten Bülow befindliches Exemplar der Reproduktionen jenes (verlorenen) Madonnentondos Lucas veröffentlicht, wovon das vielumstrittene Stukkorelief im Ashmolean Museum zu Oxford uns die wohl älteste Wiederholung vom Jahre 1428 aufbewahrt hat. Das Bülowsche Exemplar erhält dadurch besondere Wichtigkeit, weil es in einem Originalrahmen gotischer Form

eingeschlossen ist, dessen malerische Ausschmückung — der Auferstandene und die Heiligenfiguren auf dunkelblauem Grunde — ganz deutlich ihre Entstehung jedenfalls vor Mitte des Quattrocento dokumentiert. Damit ist aber zugleich erwiesen, daß das Original auch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört habe, also kein Grund vorhanden ist, das Datum 1428 der Oxforder Replik anzuzweifeln.

Corr. Ricci (Monumenti veneziani nella piazza di Ravenna, pag. 25—34) bringt urkundliche Nachrichten über einige Renaissancewerke Ravennas. Er macht es wahrscheinlich, daß die Säulen des zu Ende des 15. Jahrhunderts von den Venezianern errichteten Portikus an Piazza Vittorio Emanuele nicht von der Herkulesbasilika Theodorichs, sondern von der auch von ihm errichteten, durch die Venezianer 1457 niedergelegten Kirche S. Andrea herrühren. Über die ursprünglich über dem Hauptportale der 1491 errichteten, zu Ende des 18. Jahrhunderts demolierten Kirche S. Marco (die die Südseite der genannten Piazza bildete) angebrachte Relieftafel aus Travertin, die den h. Marcus mit seinem Löwen inmitten von Büchern auf dem Throne sitzend darstellt, bringt Ricci den urkundlichen Nachweis, daß sie 1492 von zwei in Bologna ansässigen Bildhauern Matteo da Ragusa und Giov. Antonio da Milano ausgeführt worden sei; es ist sonst nichts über diese Meister bekannt.

Peleo Bacci gibt in einem von urkundlichen Zeugnissen begleiteten Artikel ausführliche Nachrichten über die Bildhauer und Steinmetzen, die an S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja arbeiteten (Gruamonte ed altri maestri di pietra, pag. 57—76). Gruamons war um das Ende des 12. Jahrhunderts der Architekt des Baues; fraglich ist, ob auch das Abendmal im Architrav des Portales ihm angehört. Die Verkleidung der beiden oberen Stockwerke der Fassade mit Säulchen und Bögen erfolgte erst 1322—1325. Bacci gibt die Namen der dabei beschäftigten Meister. Die Statue des Ev. Johannes, jetzt in der Portallunette aufgestellt, wurde 1344 in Pisa gearbeitet.

G. Poggi (Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella, pag. 77—85) stellt aus Borghigianis Chronik das bisher nicht überlieferte Datum 1443 für Brunelleschis Modell der Kanzel in S. Maria Novella, sowie ihre Vollendung im Jahre 1448 aus einer Notiz der Carte Strozziane fest. Überdies teilt er eine Schätzungsurkunde von 1453 mit, woraus zu entnehmen ist, daß die ornamentalen Bestandteile der Kanzel an Giovanni del Ticcia (s. Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore, doc. 282), die vier Reliefs aber an Andrea di Lazzero Cavalcanti vergeben wurden und 1448 fertiggestellt waren. Bei ihrem von seinen andern Arbeiten völlig verschiedenen Stil bleibt es zweifelhaft, ob er sie nicht durch fremde Hände ausführen ließ.

Jodoco del Badia veröffentlicht nach dem Originale jenen merkwürdigen Brief Ant. Pollaiuolos an Virgilio Orsini, den L. Borsari auffand und in einer Publikation »per nozze« zuerst mitteilte (s. Repertorium XV, 248). Es werden dabei mehrere Lesefehler Borsaris richtiggestellt.

G. Poggi teilt aus dem bekannten Notiz- und Rechnungsbuch Neris di Bicci, das im Archiv der Uffizien aufbewahrt wird, einige Auszüge mit, die sich auf Arbeiten beziehen, welche der Genannte für Giuliano da Majano ausgeführt hat. Zwei davon haben wir in unserem chronologischen Prospekt zu Giuliano (Beiheft zum Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen, 1903 S. 155ff.) nicht angeführt; dagegen sind mehrere andere, die wir dort mitteilten, G. Poggi entgangen.

Peleo Bacci (p. 159—171) bringt urkundliche neue Nachrichten über Agnolo di Polo, einen der Schüler Verrocchios, dessen auch Vasari (III, 371) kurz erwähnt. Laut ihnen fertigte er 1495, kaum 25 Jahre alt, eine Tonstatue der h. Magdalena für ihren Altar im Oratorium des Spedale della Morte zu Pistoja. In dem gleichen Oratorium befand sich auch eine Statue des h. Antonius, vielleicht auch von Agnolo. Von beiden ist seit Ende des 17. Jahrhunderts jede Spur verloren. 1498 wird ihm von den Uffiziali della Sapienza eine Tonbüste Christi in Auftrag gegeben, für das Amtszimmer des Vorstandes bestimmt. Es ist die Büste, die sich bis heute erhalten hat (jetzt im Liceo Forteguerri aufbewahrt). Auch über einen bisher unbekannten Bildhauer Simone da Firenze detto Carigi bringt der Verfasser einen urkundlichen Nachweis, wonach er 1468 für die Compagnia della Trinità eine Tonstatue der h. Margherita bildete und bemalte. Auch sie ist nicht mehr nachweisbar.

Der Berichterstatter veröffentlicht (p. 176ff.) aus dem Florentiner Staatsarchiv den am 22. September 1509 zwischen Niccolo Pandolfini, Bischof von Pistoja, und dem Bildhauer Donato Benti (Vasari IV, 530 nota 2) abgeschlossenen Vertrag über die Herstellung des Grabmals für den ersteren in der Kathedrale seines Bischofssitzes. Es sollte nach dem Muster der römischen Nischengrabmäler, reich mit Skulpturen geschmückt, ausgeführt werden, scheint aber nicht über das Stadium des Entwurfs hinausgekommen zu sein, da sich in der Lokalliteratur nirgends eine Erwähnung davon findet.

G. Poggi (Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV, pag. 187—198) widmet einen Artikel der Widerlegung der Behauptung A. Venturis, wonach der Altar für Bonifaz IV und das Grabmal Bonifaz' VIII. in S. Peter 1300 ausgeführt worden seien (s. L'Arte 1905 pag. 255, und oben unser Bericht darüber). Aus einer Stelle der Bulle Bonifaz' VIII. vom 3. Januar 1301 und des Liber benefactorum basilicae S. Petri weist Poggi nach, daß das Sacellum und sehr wahrscheinlich

auch das Grabmal Bonifaz VIII. schon 1296 errichtet waren. Auch darauf macht er aufmerksam, wie unwahrscheinlich es sei, daß die Kommune von Florenz Arnolfo 1300 zu längerem Aufenthalte nach Rom entlassen habe (auf daß er dort das Grabmal des Papstes ausführe), nachdem sie ihm erst mittels Dekrets vom 1. April gedachten Jahres volle Steuerfreiheit zugesichert hatte, weil sie »ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte inchoati per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie«.

O. Giglioli publiziert (p. 208) den Ricordo von 1465 betreffend die Ausführung einer hölzernen Kanzel für S. Egidio (S. Maria nuova durch Giuliano da Majano. Er nennt ihn mit Unrecht »inedito«; wir haben ihn in unserm chronologischen Prospekt über den Meister (Beiheft zum Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen 1903) im Wortlaut schon mitgeteilt.

Eine pag. 210 mitgeteilte Notiz aus der ravennatischen Chronik des Pompeo Raisi macht es nunmehr gewiß, daß die im dortigen Museum befindliche Grabesstatue des Guidarello Guidarelli, die seither dem Baldini, dem Severo da Ravenna, dem Antonio und Tullio Lombardi zugeschrieben worden war, dem letzteren angehört, der sie 1525 ausführte.

Der Berichterstatter teilt die Steuereinbekenntnisse Minos da Fiesole aus den Jahren 1469 und 1480 — die einzigen, die sich erhalten haben — im Wortlaut mit (pag. 265 ff.).

O. Giglioli veröffentlicht (pag. 267) den Vertrag vom 14. Januar 1467, womit sich Mino da Fiesole verpflichtet, für die Kirche S. Maria zu Peretola einen Taufstein um 90 Lire auszuführen. Das bisher unbekannte einfache, jedoch originelle Werk — wovon der Verfasser eine Reproduktion gibt — ist noch vorhanden. Besteller war das Spital von S. Maria nuova in Florenz, dem durch päpstliche Bulle von 1449 die Kirche von Peretola zugewiesen worden war.

Im Jahrgang 1905 von Arte e Storia gibt G. Carocci (pag. 7, 27, 56, 87) die Fortsetzung des im vorigen Jahrgang begonnenen Verzeichnisses der Straßentabernakel von Florenz (s. Repertorium XXIX, 49).

Fr. Sarto beschreibt (pag. 22 ff.) die Bronzethüre des Barisanus am Dom zu Trani, ohne irgend etwas Neues darüber beizubringen.

Diego Santambrogio (pag. 81) macht die Marmorgrabplatte des Nicolosi de' Bartolomei aus Lucca († 1388), des Freundes von Petrarca und Sohnes des Stifters der Certosa von Farneta bei Lucca bekannt, die sich in dieser, seit zwei Jahren wieder im Besitz der Certosinermönche

befindlichen und durch sie einer gründlichen Wiederherstellung unterzogenen Abtei befindet. Als Bildner der Grabplatte, die mit denen der Acciainoli in der Certosa di Val d' Ema Ähnlichkeit haben soll, nennt er ganz vermutungsweise Simone Talenti. Leider kennen wir ja den bildnerischen Stil des Meisters zu wenig, um ein sicheres Urteil darüber aussprechen zu können.

L. Luchini beschreibt (pag. 115) die romanische Basilika S. Michele zu Cremona, vor Errichtung der jetzigen Kathedrale die Bischofskirche der Stadt, und stellt die den Urkunden entnommenen Daten zu ihrer Baugeschichte zusammen. Eine Restauration im Jahre 1621 hat sie ihrer ursprünglichen Gestalt beraubt.

O. Giglioli teilt eine gleichzeitige urkundliche Nachricht über die Gründung des Jungfrauenhospizs von S. Giuliano a Montaione durch Bartolo Cini im Jahre 1362 mit. Dasselbe wurde 1533 zum Spital für Aussätzige umgewandelt, 1777 dem Ospedale di S. Maria nuova angegliedert, und ist seither aufgehoben worden. Seine Stelle bei Ponte all' Asse auf der Straße gegen Rifredi nehmen jetzt private Wohnhausanlagen ein.

C. O. Tosi gibt (pag. 137, 154, 170 und 184) einen Abriß der Geschichte der Villa Castello, die schon, ehe der großherzogliche Zweig der Medici zur Herrschaft gelangte, seit 1477 demselben angehört hatte. Ihre heutige Gestalt verdankt sie Cosimo I., der ihren Ausbau durch Tribolo vornehmen ließ (Vasari VI, 72). Auch die benachbarten beiden Mediceervillen, La Petraja, durch Cosimo I. von den Tornabuoni erworben, und La Topaia, wo Ben. Varchi und Scip. Ammirato als Pensionäre des Herzogs ihre Geschichtswerke verfaßten, werden im Anhang in bezug auf ihre Geschichte gewürdigt.

D. Santambrogios Artikel über die Cluniacenserabtei von Fontanella im Bergamaskischen resümieren wir weiter unten, wo über den Inhalt des Mailänder Politecnico berichtet wird, in welchem der fragliche Aufsatz ebenfalls zum Abdruck gelangte.

Im Archivio storico lombardo für 1905 finden wir einen Beitrag von Dr. Girolamo Biscaro (I documenti intorno alla chiesa di S. Sigismondo di Rivolta d'Adda), worin der durch seine gründlichen dokumentarischen Studien so vorteilhaft bekannte Verfasser alle historischen Momente zusammenstellt und kritisch erörtert, die dafür sprechen, daß das Augistinerchorherrnstift S. Maria Mater Dei e S. Sigismondo zu Rivalta erst zu Ende des 11., und nicht — wie von andrer Seite angenommen wurde — schon im 8. Jahrhundert errichtet worden sei. Es ergibt sich als sehr wahrscheinlich, daß das Stift im Baue war, als Papst Urban II.

1095 und 1096 die Lombardei besuchte und die Kirche konsekrierte, zugleich auch die Bulle ausstellte, womit er die bei Gelegenheit der Konsekration durch die Gründer erfolgte Offerte des Stifts und seiner Besitztümer an den h. Stuhl annahm und ihm alle Rechte und Privilegien zugestand, die aus dessen unmittelbarer Abhängigkeit bzw. Zugehörigkeit zum h. Stuhl flossen. Die Bulle Urbans II. ist nicht erhalten, ihre Bestimmungen aber in derjenigen Lucius' II. vom Jahre 1144 rekapituliert (Biscaro teilt sie per extensum mit). Die Ausführungen unseres Verfassers bekräftigen sonach dasjenige, was Diego Santambrogio betreffs des in Rede stehenden Baudenkmals in einem Artikel von Arte e Storia (1903 pag. 43) festgestellt hatte (vgl. Repertorium, XXVIII, 280).

Im gleichen Bande des Archivio lombardo veröffentlicht Dott. Biscaro die zweite Serie seiner »Note e documenti santambrosiani«, deren ersten Teil wir im Repertorium XXIX, 50 kurz resümiert haben. Der erste Aufsatz dieser zweiten Serie beschäftigt sich mit der Klärung des Amtes des »Superstans«, das für S. Ambrogio schon seit Beginn des 12. Jahrhunderts nachweisbar ist. Sein Träger hatte für die Rekonstruktion und Erhaltung des Baues und seiner immobilen Bestandteile (Kanzel, Altar, Ziborium) zu sorgen, während jene der beweglichen Kircheneinrichtung (Chorstuhl, Lampen und dgl.) dem offiziierenden Klerus oblag. Ursprünglich von der Kommune ernannt, war im Laufe der Zeit die Erneuerung des »Superstans« an den Erzbischof übergegangen, der mit dem Amt jedoch auch stets Laien betraute. Wir können betreffs der Geschichte des Amtes den Leser um so eher auf die Schrift Biscaros verweisen, da dieselbe wenig Momente aufweist, die sich auf entscheidende Tatsachen in der Baugeschichte von S. Ambrogio beziehen würden. Im zweiten der vorliegenden Aufsätze werden wir über die Schicksale der berühmten Altartafel unterrichtet, deren Bewachung den Kanonikern von S. Ambrogio oblag, die diese durch einen »cimiliarca« ausübten. Von wiederholten Spoliationen des kostbaren Werkes durch einen gewissenlosen »cimiliarca«, sowie durch Diebe besitzen wir urkundliche Zeugnisse: sie erfolgten 1235, 1337 und 1592. In der Frage der Entstehungszeit des Paliotto, über die aus den Urkunden keine sichere Nachricht zu schöpfen ist (denn die Urkunde des Erzbischofs Angilbert von 835 wird heute allgemein als Fälschung angesehen) stellt sich Biscaro auf die Seite derjenigen, die für das 9. Jahrhundert eintreten, im Gegensatze zu jenen, die den jetzigen Zustand des Werkes mit Ausnahme einiger weniger Bestandteile erst dem 12. Jahrhundert zuschreiben (s. Repertorium XVII, 376). Unter seinen Gründen, deren Anführung im einzelnen hier zu weit führen würde, legt Biscaro darauf das größte Gewicht, daß in den Urkunden, die von 1144 an vorhanden sind, nirgend einer im 12. Jahr-

hundert geschehenen Restaurierung bzw. Umwandlung der Altartafel Erwähnung geschieht. Wohl mag — gerade infolge der oben berührten Spoliationen — in späterer Zeit eine Wiederherstellung des Werkes nötig geworden sein, aber »nel disegno generale, nella distribuzione dei quattro specchi, nei soggetti delle storie . . . il paliotto dovrebbe essere ancora il mirificum opus, costruito da Volvinio e da Angilberto dedicato al santo tutelare della sua chiesa«. Was das Tabernakel über dem Altar betrifft, so schließt sich Biscaro der Ansicht jener an, die es in seiner heutigen Gestalt erst in die Zeit nach dem 1194 oder 1196 stattgehabten Einsturz der Vierungskuppel setzen. — Im Schlußartikel stellt Biscaro die auf das Chorgestühl bezüglichen Nachrichten zusammen. Die frühesten Urkunden erwähnen ein schon vor 1144 durch Aribert von Pasiliano, einen Mönch des Klosters, hergestelltes Gestühl; 1283 wird sodann ein neues beschafft und 1469 ein drittes bei drei Mailänder Meistern bestellt, von denen nur Giac. del Maino sonst bekannt ist, als Verfertiger des 1782 durch den Gouverneur Grafen Wilczek aus der Certosa von Pavia entführten und seither abhanden gekommenen Chorgestühls der Laienbrüder. Biscaro hat den früher nicht bekannten Vertrag über die Ausführung des Chores von S. Ambrogio aufgefunden und teilt ihn im Anhang mit. Bisher hat man den Chor (der 1507 in die Apsis übertragen wurde, wo er noch heute steht) wegen seiner gotischen Formen für eine Arbeit aus dem 14. Jahrhundert gehalten.

In dem Mailänder »Monitore tecnico« vom 5. August 1905 beschäftigt sich ein Artikel D. Santambrogios (Sul carattere conventuale della Basilica Ambrosiana) ebenfalls mit dem Heiligtum des h. Ambrosius. Er verfolgt den Zweck, entgegen der durch G. Biscaro verfochtenen Ansicht, der zufolge der Einfluß der Benediktiner gegenüber jenem der den Besitz von S. Ambrogio mit ihnen teilenden regulären Chorherren auf die Gestaltung des Wiederaufbaues der Kirche zu Beginn des 12. Jahrhunderts ein minimaler gewesen sei (vgl. Repertorium XXIX, 50ff.), nachzuweisen, daß sich im Gegenteil im gedachten Wiederaufbau die Tendenzen der Cluniacenserkongregation jenes Ordens klar offenbaren. Zum Beweis dessen weist der Verfasser namentlich auf die Anlage des Matroneums (das sich aus den Triforien der burgundischen Kirchen vom Ende des 11. Jahrhunderts entwickelte) und des Atriums hin, die beide — ebenso wie die drei Absiden und die zwei Glockentürme mit zwischenliegendem Nartex an der Fassade — wesentliche Bestandteile in dem durch die Cluniacenser zu Ende des 11. Jahrhunderts festgestellten Typus ihrer Ordenskirchen bilden. Endlich führt er auch eine der bildnerischen Darstellungen an den Giebeln des den Altar überdeckenden Ziboriums

(das gleichfalls in dem ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts entstand) als Stütze seiner Behauptung an: wir sehen in ihr zwei Benediktinermönche, durch die hh. Gervasius und Protasius dem h. Ambrosius empfohlen, diesem das Modell eben des Ziboriums darbringen, woraus geschlossen werden muß, daß dessen Errichtung die Mönche und nicht die Chorherren veranlaßten.

(Schluß folgt.)

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte herausgegeben von Dr. Herm. Ehrenberg Heft 3 — XIII u. 148 SS. 1906 Coppenrathsche Buchhandlung, Münster (Westf.).

Das Buch, das den Untertitel führt »Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst«, behandelt die in Soest und in der Nachbarschaft dieser Stadt erhaltenen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts, deutet die Stilentwicklung an und fügt die berühmten aus Soest stammenden Erstlinge der Tafelmalerei in den historischen Zusammenhang. Die Betrachtungsweise ist keineswegs beschränkt lokalhistorisch. Für das Ikonographische und für die Formsprache steht überall Vergleichungsmaterial aus anderen deutschen Landschaften, aus Frankreich und aus Italien zur Verfügung, so daß der westfälische Vorgang als Spezialfall allgemeineren Geschehens dargestellt wird. Die romanische Baukunst und die romanische Plastik Westfalens sind berücksichtigt, im besonderen wird die Wandmalerei — wie es notwendig ist — im Zusammenhange mit der Architektur beurteilt.

Das Buch ist temperamentvoll geschrieben, in kurzen unzusammenhängenden Sätzen, oft Satzstümpfen. Die Begeisterung des Verfassers, durch Heimatliebe gesteigert, scheint kein rechtes Genüge gefunden zu haben an den ziemlich kümmerlichen, überdies zumeist »restaurierten« Monumenten und wendet sich oft zu allgemeinen kunsthistorischen Ausblicken, ästhetisch historischen Betrachtungen, poetischen Landschaftsschilderungen und »Problemen«. Die hastig herausgestoßenen Andeutungen sind nicht immer leicht zu verstehen.

Im ersten Teil wird auf Grund des recht kärglichen Materials das 12. Jahrhundert geschildert (die Wandgemälde zu Idensen, im Chor von St. Patroclus zu Soest und das Walpurgis-Antependium). Im 2. Teil ist das reichere Material aus dem 13. Jahrhundert etwas unklar disponiert. Das 1. Kapitel dieses Teiles behandelt die Denkmäler vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Hier sieht der Verfasser den Höhepunkt des byzantinisch-italienischen Einflusses. Im 2. Kapitel ist vom »spätesten romani-

schen« Stil die Rede, während das 3. Kapitel Allgemeines bringt über die »spätromanische« Malerei, damit über die im 1. und 2. Kapitel eingeführten Monumente. Diese Unterscheidung des »spätesten romanischen Stils« und der »spätromanischen Kunst« ist ungeschickt und verwirrend. Der 3. Teil ist dem Übergange zur neueren Zeit, der gotischen Malerei gewidmet, ein mit Ungeduld angefügter Abschnitt, in dem der Verf. das Thema bei weitem nicht so sicher beherrscht wie in den anderen Teilen.

Im ganzen liegt das erhebliche Verdienst der ernsten Arbeit weniger in einzelnen neuen Feststellungen als in der zusammenfassenden stilhistorischen Darstellung. Die eingehend studierten westfälischen Monumente erhalten ihren Platz in dem großen Bilde der mittelalterlichen deutschen Kunst, das sich nach den Bemühungen Haseloffs, Vöges, Goldschmidts, Swarzenskis und v. Falkes im letzten Jahrzehnte deutlicher enthüllt hat.

Friedländer.

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel von Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von **Hanns Floerke**. Band II. Mit 20 Bildertafeln. München und Leipzig bei Georg Müller 1906.

Im XXIX. Jahrgang dieser Zeitschrift hatten wir Gelegenheit, auf den ersten Band dieser ersten deutschen van Mander-Übersetzung hinzuweisen. Der zweite Band, welcher jetzt erschienen ist, ist in derselben Weise, im allgemeinen vorzüglich, bearbeitet und steht somit dem ersten nicht nach.

Der Band fängt mit dem Leben des Anthonis van Montfoort an und bringt die Übersetzung der Biographien niederländischer und deutscher Maler zum Abschluß. Ein gutes, ausführliches Register, welches sich auf beide Bände bezieht, ist am Ende des Buches hinzugefügt.

So können wir also dem Autor zu der Vollendung dieses Teiles seiner Arbeit Glück wünschen.

Es wäre wohl ein Wunder, wenn Floerke nicht auch in diesem Bande hier und dort das Holländische nicht ganz richtig verstanden hätte. Ist es doch für den Holländer heutzutage sogar oft schwer, van Mander ganz zu verstehen. So hat Floerke z. B. (S. 11 usw.) das Wort Doelen übersetzt mit »Herbergen der Bürgerwehr«. Das ist nicht ganz richtig. Doel heißt »Ziel«, Doelen ist ein Plurale, nämlich »Ziele«. »De Doelen«, oder »de Doelens« sind also »die Ziele«, das heißt die Schießstände.

[Bei diesen Schießständen befand sich nun gewöhnlich ein Gebäude, wo die Schützen ihre Versammlungen abhielten und ihre Feste feierten. Den Festsaal eines solchen Gebäudes schmückten oft Gemälde.]

Am besten wäre es gewesen, das Wort Doelen unübersetzt zu lassen und es in einer Anmerkung zu erklären. Will man es übersetzen, dann ist wohl »Schützenhof« ein gutes Wort.

Auf S. 247 erzählt van Mander, daß Goltzius auf präparierter Leinwand mit der Feder zeichnete, unter anderem eine nackte Frau »op eenen paslijcken grooten gheprimuerden doeck«. »Paslijck groot« heißt »ziemlich groß«, und nicht, wie Fl. übersetzt, »ansehnlich«.

So sind mehrere kleine Fehler nachzuweisen, aber nirgends wirken diese störend auf den Sinn des Ganzen.

Die Anmerkungen, welche hinter den Text gefügt sind, enthalten, wie im ersten Bande, manche willkommene Erläuterung. Auch hat der Autor jetzt das 1903 erschienene Buch von Greve über die Quellen van Manders, auf das wir in unserer Besprechung des ersten Bandes hinwiesen, benutzt.

Haag, 4. April 1607. *W. Martin.*

Graphische Kunst.

Hans Wendland. Martin Schongauer als Kupferstecher. Mit 32 Abbildungen. Verlag Edmund Meyer, Berlin 1907 VII und 130 SS.

Der Verfasser hat sein Thema enger begrenzt, als der Titel erkennen läßt. Er ordnet die Kupferstiche Schongauers, von denen keiner inschriftlich datiert ist, nach ihrer Entstehungsfolge und stellt die Entwicklung des Meisters dar. Oder umgekehrt: nach seiner Vorstellung von der Entwicklung ordnet er die Stiche. Er versucht es nicht, er tut es. Er fühlt sich mit jugendlichem Optimismus im Besitze der rechten Methode und löst die Aufgabe mit der Sicherheit, mit der man eine Rechenaufgabe erledigt. Bekanntlich haben Scheibler und v. Seidlitz sich um die Chronologie der Schongauerschen Stiche verdient gemacht. W. läßt ihre Resultate beiseite und geht auf eigenem Wege an die Lösung der Aufgabe.

Die Voraussetzung, auf die W. sein Gebäude stellt, läßt sich etwa so formulieren: Schongauer hat als Kupferstecher ein bestimmtes Wegstück in der allgemeinen Entwicklung zurückgelegt. Er hat der Technik Wirkungen abgerungen, die seinen Vorgängern unerreichbar waren. Die individuelle Entwicklung des Meisters muß in der Richtung der allgemeinen Entwicklung verlaufen. Dies ist gewiß im großen und ganzen richtig.

Der Verfasser wendet seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Kompositionskunst Schongauers zu und ordnet die Stiche in der Voraussetzung, daß diese Kompositionskunst ununterbrochen und stetig im Aufsteigen ge-

blieben sei. Da Schongauer ziemlich jung starb, mag diese Voraussetzung hingehen — im allgemeinen. Mit logischer Schärfe wird die Auffindung der Chronologie geschieden von der historischen Darstellung der Entwicklung. Zwischen die beiden Abschnitte, die so entstehen, ist ein dritter eingeschoben, »die Kritik der Literatur«. Der erste Abschnitt zeigt den Verfasser bei der Arbeit. Er stellt erst alle Kreuzigungen, dann alle Madonnen Schongauers nebeneinander, betrachtet mit strenger, zumeist treffender Kritik, Komposition und Formensprache und stellt so die zeitliche Aufeinanderfolge fest.

Im großen und ganzen kommt der Verfasser zu denselben Resultaten wie v. Seidlitz, im besonderen ergeben sich ihm dieselben Jugendwerke. Auffällig anders als die Vorgänger datiert W. namentlich die Verkündigung (B. 3), die Verkündigungsfiguren (B. 1, 2), und die große Kreuzigung (B. 25).

Die Kreuzigung, die v. Seidlitz für eine späte Arbeit hielt, setzt W. in ziemlich frühe Zeit an, die Verkündigung, die als charakteristische Leistung der letzten Periode galt, wird in die mittlere Zeit gerückt, und B. 1 und 2, die man als Werke des Übergangsstils den früheren Schöpfungen angereiht hatte, kommen nun ganz an den Schluß.

Während v. Seidlitz, wie alle Vorgänger, ihren Bestimmungen mehr oder weniger weiten Spielraum ließen, ordnet W. mit beneidenswerter Sicherheit und mutet seiner Methode eine Arbeit zu, die sie nicht zu leisten vermag. Er begnügt sich nicht damit, die Kupferstiche Schongauers in drei oder vier Gruppen zu ordnen, Perioden abzugrenzen, wie Scheibler und v. Seidlitz getan haben, er erkühnt sich, je vor zwei Blättern zu entscheiden, welches früher und welches später entstanden sei, und reiht Blatt auf Blatt aneinander ohne Skrupel und Zweifel.

Seine stilkritischen Beobachtungen sind überraschend fein und scharf, und auf dem engen Felde, das er überhaupt der Beachtung würdigt, hat er zweifellos vieles gesehen, was vor ihm niemand gesehen hat. Das Beobachtete versteht er manchmal mit anschaulicher Klarheit und Prägnanz auszudrücken. Damit hat er höchst wertvolle Arbeit geleistet und das Verständnis der Schongauerschen Kunst gefördert.

Daß aber die Zeitfolge der Stiche nunmehr feststehe, wie der Verfasser meint, möchte ich bezweifeln. Die Entwicklung eines Zeichners ist eher etwas Gewachsenes als etwas Gebautes, gleicht eher einem Baume als einer Säule. Hundert Widerstände, Erlahmung der Energie, Rückfälle, Störungen der seelischen und körperlichen Kräfte, Ablenkungen, Irrwege, Seitensprünge: all dies wirkt der reinen und klaren Entwicklungslinie entgegen. Ich nehme an, daß Rembrandts Gemälde keinerlei inschriftliche Datierung zeigten, nehme weiter an, daß ein be-

sonders feinfühliger Kunstkenner die Entwicklungslinie sich ohne dies vollkommen klar gemacht hätte: wie viele Fehler würde er dennoch bei einer zeitlichen Ordnung des ganzen Werkes begehen?

Hätte der Verfasser mit etwas mehr Mißtrauen und Skepsis gearbeitet, wäre er auf Wahrscheinlichkeiten verschiedenen Grades, nicht auf Sicherheiten ausgegangen, dann würde er dazu gekommen sein, vielseitiger zu beobachten, die Resultate der einen Betrachtungsart durch andere Weisen zu kontrollieren, zu ergänzen und zu korrigieren. Er wäre dann auch nicht so verachtungsvoll an den älteren Versuchen vorübergeschritten. Allerdings, wer sich im Besitz eines Talismans sicher glaubt, nimmt keine Waffen mit auf die Reise.

In der Tat gibt es mehr als einen Weg, den der Verfasser nicht betreten hat. Er hat sich viele Beobachtungen entgehen lassen, die seine Datierung zu bestätigen und zu modifizieren geeignet sind, z. B. achtet er nicht auf Dinge mehr äußerlicher Natur wie die Nimben, die manchmal strahlenförmig, manchmal kreisförmig sind und manchmal fehlen. Um die Typen, namentlich den Madonnentypus kümmert der Verfasser sich gar nicht. Die Strichführung, die wachsende Sicherheit bei der Handhabung des Grabstichels wird zu wenig berücksichtigt. Schließlich ist Schongauers Kunst nicht vom Monde gefallen. Wir wissen, woher sie stammt, und können aus einer vergleichenden Betrachtung der Rogerschen Formensprache mit dem Stil der Schongauerschen Blätter wohl feststellen, was näher und was der Wurzel ferner ist.

Mit der Chronologie der Schongauerschen Stiche wird man sich auch in Zukunft noch beschäftigen, und die Liste, die der Verfasser aufgestellt hat, ist nicht das Schlußergebnis einer richtigen Rechnung, wohl aber die beachtenswerte Vorstellung eines scharfen Beobachters, der wenn nicht die, so doch eine der Kräfte, die der Kunst des Meisters Richtung gegeben haben, tief gefühlt und klar erkannt hat.

Friedländer.

Ausstellungen.

Die Mostra d' Arte antica umbra in Perugia, 1907. Der großen Schaustellung alter Kunst in Siena 1904 und den bescheideneren Veranstaltungen mehr provinziellen Charakters in Macerata und Chieti ist in diesem Jahre die Mostra d' antica arte umbra in Perugia gefolgt, und wie in Siena bot auch in der Hauptstadt Umbriens der ehrwürdige Stadtpalast den glänzenden Rahmen. Die Absicht der Ausstellungsleiter ging dahin, vor allem die in der städtischen Pinakothek ungenügend oder überhaupt nicht vertretenen Meister, wie Allegretto Nuzi, Gentile und Antonio da Fabriano, Ottaviano Nelli, Alunno, Matteo da Gualdo, Tiberio d' Assisi, Ingegno, Spagna und Melanzio, zur Geltung zu bringen, und zugleich auch von den mannigfachen Erzeugnissen umbrischen Kunstgewerbes ausgewählte Proben vorzuführen. Man wird zugeben müssen, daß diese Absicht im wesentlichen verwirklicht worden ist.

Der Berichterstatter hat als Mitglied des ausführenden Komitees bei den vorbereitenden Arbeiten seine Hilfe geliehen. Dem Katalog jedoch, der Ende Juli, und vor kurzem in zweiter Auflage erschien, steht er fern. Es sei ihm daher gestattet, im folgenden nicht nur auf die Hauptstücke der Ausstellung hinzuweisen, sondern auch gelegentlich eine Art kritischen Kommentars zu liefern.

Malerei.

Von den Bildern aus dem frühen Trecento verdient hervorgehoben zu werden ein Breitbild aus der Kirche S. Maria in Cesi (Saal 1, Nr. 7), welches die thronende Madonna mit segnendem Kinde, rechts und links in zwei Reihen übereinander 2 Erzengel und 10 Heilige, und unten links die Stifterin Suor Elena zeigt und 1308 datiert ist. Formenauffassung und Typen lassen an einen Künstler denken, der, von Giotto unbeeinflußt, aus der Schule Pietro Cavallinis hervorgegangen ist. Von umbrischen Meistern aus der Mitte des Trecento ist Allegretto Nuzi am besten vertreten: durch ein Triptychon mit S. Augustinus zwischen S. Antonius von Padua und Stefanus aus der Pinakothek in Fabriano, zwei Seitentafeln eines großen Polyptychons und ein Polyptychon mit der Madonna

zwischen vier Heiligen aus dem Dom zu Fabriano (Saal 2, Nr. 3—6). Ein Tafelbild: S. Antonius Abbas mit Andächtigen und dem Datum 1353, von der Congregazione di Carità in Fabriano ausgestellt (Nr. 7), kann ihm nur dubitativ gegeben werden. Zwischen Bernardo Daddi und Allegretto steht ein kleines Triptychon aus dem Besitz des Dr. Ruozi in Spello (Gabinetto della Torre Nr. 6).

Von Allegrettos Schüler Franciscuccio di Cicco (Ghissi) da Fabriano ist eine herbe Madonna dell' Umiltà zu sehen, firmiert und datiert 1359. Eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes, von dem viele Repliken existieren, berichtet über eine 1674 erfolgte, leider etwas gewaltsame Restauration (Saal 2, Nr. 9).

Ein dreiteiliges Altarbild: Maria, das in einer Wiege liegende Kind anbetend und von Gottvater gekrönt, wird vom Katalog einem Fabrianesen zugeschrieben, steht aber dem Lorenzo I da Sanseverino sehr nahe (Nr. 12). Von dem seltenen Cola di Petrucciolo da Orvieto ist ein firmiertes und 1385 (?) datiertes Diptychon ausgestellt, welches die Biblioteca Comunale in Spello sandte (Nr. 1). Der Hauptmeister der Schule von Fabriano, Gentile, ist durch seine entzückende Pisaner Madonna würdig repräsentiert (Nr. 14). Das daneben hängende, von Venturi dem Gentile zugeschriebene Bild (Nr. 13) ist inzwischen als Arbeit des Bicci di Lorenzo erkannt worden.[1]

Die Pinakothek in Trevi sandte ein großes Triptychon mit 19 Geschichten aus dem Leben Christi, das wahrscheinlich der Schule von Gubbio angehört und zu Anfang des Quattrocento entstanden sein dürfte (Nr. 20). Sehr erfreulich ist es, das bisher in dem weltentlegenen Pietralunga dem Studium entzogene einzige Tafelbild des Ottaviano Nelli, firmiert und datiert 1403, auf der Mostra zu finden (Nr. 21). Von Antonio da Fabriano (zweite Hälfte des Quattrocento) ist eine große Darstellung des Todes Mariae ausgestellt, mit Apostelfiguren, die an späte Sienesen und speziell an Matteo di Giovanni erinnern (Nr. 10).

Die Werke der Schule von Foligno, welche in der städtischen Pinakothek nur schwach vertreten ist, nehmen einen der größten Säle der Ausstellung vollständig ein (Saal 3). Der Patriarch der Schule ist Bartolommeo di Tommaso. Ein Triptychon von 1430 (Mittelbild und Flügel jetzt in einem Rahmen vereinigt) mit der Madonna zwischen Engeln, zwei Heiligen und mit dem knieenden Stifter Rinaldo di Corrado Trinci läßt seine Eigenart gut erkennen. Von dem Hauptmeister der

---

[1]) Poggi, Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo, Rivista d' Arte 1907, Maggio-Giugno, p. 85—88. W. Bombe, Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d' arte antica umbra. Augusta Perusia, 1907, Luglio-Agosto.

Schule, Niccolo Alunno, sind 7 eigenhändige Werke vorhanden. Das früheste derselben, die Madonna dei Consoli aus Deruta, von 1458, zeigt in der Madonna und den Figuren des S. Francesco und S. Bernardino, wie auch des knienden Stifters, deutliche Anlehnungen an Benozzo Gozzoli. Man könnte das Werk geradezu als eine freie Wiederholung von Benozzos Madonna mit den gleichen Heiligen im Wiener Hofmuseum (Saal 1, Nr. 26) bezeichnen. Wie Alunno in der Folge sich von diesen Einflüssen freimacht, zeigen die Altarwerke aus Gualdo (1471), Cannara (1482), Nocera (1483), S. Niccolo in Foligno (1499 oder früher) und Bastia (1499).

Mit Niccolos Sohn Lattanzio lenkt die Schule von Foligno ein in die Bahnen der Renaissance. Sein Leinwandbild mit dem Engel der Verkündigung, von 1523, zeigt ihn ganz unter dem Einfluß des Pinturicchio (Saal 3, Nr. 13). Ein Zeitgenosse Niccolos ist Matteo da Gualdo. Von ihm figurieren auf der Mostra 4 Altarwerke: Aus Gualdo Tadino von 1462 und 1471 (Saal 5, Nr. 2 und 1), aus S. Pietro in Assisi (Saal 5, Nr. 6) und aus Nasciano bei Gualdo (Saal 5, Nr. 7). Was der Katalog sonst noch Matteo zuschreibt, hat nichts mit diesem Künstler zu tun: Eine kleine Verkündigung (Saal 5, Nr. 4) ist sicher von einem Nachfolger Carlo Crivellis aus den Marken, die Lünette mit der Krönung Mariä von 1473 (Saal 5, Nr. 8) von Sano di Pietro, während die Assunta aus Spoleto (Saal unter dem Turm, Nr. 3) dem Sassetta nahe steht.

Ein hervorragendes, auch durch vorzügliche Erhaltung ausgezeichnetes Werk des Benozzo Gozzoli ist die Vermählung der hl. Katharina, aus der Stadtbibliothek zu Terni, von 1476 (Saal 3, Nr. 15). Die Verkündigung aus Narni (Gabinetto della Torre Nr. 11) ist das Werk eines umbrischen Nachfolgers des Benozzo.

Die Bilder der Schule von Perugia haben in dem großen Saal der Bibliothek Aufstellung gefunden. Eine besondere Gruppe in diesem Saal ist die der Gonfaloni, welche in Zeiten der Pest in feierlicher Prozession durch die Straßen getragen wurden. Eine Reihe von Schöpfungen dieses Kunstzweiges zeichnet sich durch ein ganz bestimmtes, alter Überlieferung folgendes Kompositionsschema aus, das wir in seiner ältesten, streng liturgischen Fassung an einem Gonfalone aus dem Besitz des Cav. Luigi Lanzi in Terni kennen lernen. Die Mitte des Bildfeldes nimmt in sehr großer Figur die auf Wolken stehende Madonna ein. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel drängt sich das betende Volk. Über der Madonna ist in kleinem Maßstabe Christus mit den Wundenmalen an Hüfte und Händen dargestellt. Mit der rechten Hand schleudert er Pfeile herab, die an dem Mantel der Madonna abprallen oder zerbrechen. Nach den gleichen Kompositionsprinzipien sind auf-

gebaut: der Gonfalone von S. Francesco in Perugia, der 1464 in der Werkstatt des Buonfigli einer umfassenden Restauration unterzogen worden ist (neuerdings vollständig übermalt), Buonfiglis schöner Gonfalone aus Corciano bei Perugia, von 1472, der Gonfalone aus S. Francesco in Montone, an dem Buonfigli und Caporali gleichen Anteil haben, von 1482, der dem Buonfigli nahestehende Gonfalone aus Civitella Benazzone (nicht datiert), der Gonfalone des Giannicola Manni aus S. Domenico in Perugia, von 1494, alle jedoch bereichert durch Darstellungen der heiligen Schutzpatrone, welche zur Seite der Madonna knien, als Fürsprecher über der frommen Gemeinde schwebend, und durch eine, meist sehr getreue Wiedergabe des betreffenden Stadtbildes.

Die Schrecken der Pest erfahren eine drastische Schilderung auf dem Gonfalone von S. Francesco in Perugia, wo der Tod als scheußliches sensenschwingendes Gerippe auftritt, das von einem Engel bekämpft wird. In ähnlicher Weise versucht auf dem Gonfalone von S. Maria Nuova ein Engel, den Todesstreich mit einer Lanze abzuwehren. Der Tod auf der Flucht ist dargestellt auf der Fahne aus Montone. Ein zweites Kompositionsschema von mehr individueller Ausprägung zeigt Christus als Zentralfigur an Stelle der Madonna, und ist durch den Gonfalone von S. Maria Nuova (von 1472) auf der Mostra repräsentiert. Als von dem herkömmlichen Schema wesentlich abweichend ist ferner der Gonfalone von S. Fiorenzo in Perugia (1476) zu erwähnen. Daß auch Maler des Cinquecento das von der Tradition vorgeschriebene sterile Thema gelegentlich übernahmen, zeigt ein Gonfalone des Berto di Giovanni aus dem Dom in Perugia, von 1526[2]).

Fiorenzo di Lorenzo, der Wegweiser der jüngeren Peruginer Künstlergeneration, eines Perugino und Pinturicchio, ist nur durch ein einziges Werk vertreten, ein durch markige Zeichnung hervorragendes, leider sehr beschädigtes Leinwandbild des büßenden Hieronymus in Felsenlandschaft (N. 13), der sein Gegenstück findet in dem Hieronymus auf der Pietà der Pinakothek (Sala di Fiorenzo Nr. 44). Der kreuztragende Christus aus dem Monastero delle Colombe, Zeichnung und Tempera auf ungrundierter Leinwand, unvollendet, ist mehrfach mit Fiorenzo in Verbindung gebracht worden. Mir scheint das Bild durchaus peruginesk, und seine Qualität ist eine so vorzügliche, daß nur der Meister selbst als Urheber in Betracht kommen kann. Der Dominikanermönch Angeli, welcher 1497 in seinem Bericht an Papst Alexander VI eine Beschrei-

---

[2]) S. meinen Aufsatz »Gonfaloni umbri«, Augusta Perusia Jan.-Febr. 1907.

bung der Zelle der Beata Colomba gab, hat das Werk schon an Ort und Stelle gesehen[3]).

Eine reizvolle kleine Verkündigung (Besitzer Conte Emanuele Ranieri) zeigt den architektonischen Hintergrund des ersten Bernhardinstäfelchens der Pinakothek im Gegensinne. Die Echtheit des Stückes, das schon in einem Familieninventar von 1742 erwähnt wird, ist mit Unrecht angezweifelt worden. (Wohl Schule Peruginos, Nr. 35.) Die köstlichen Predellatäfelchen Peruginos aus Fano (Geburt der Maria, Darstellung im Tempel, Sposalizio, Verkündigung und Himmelfahrt) waren schon in Macerata ausgestellt und sind vielfach gewürdigt worden. Von Pinturicchio ist die schöne Madonna aus Spello (Nr. 40) in prachtvollem, aber nicht zugehörigem Rahmen zu sehen, und der Karton zu dem dritten Fresko der Libreria in Siena aus Casa Baldeschi (Nr. 39). Eine unvollendete Madonna in Halbfigur ist Replik eines Bildes der National Gallery und rührt von einem Schüler Pinturicchios her (Nr. 41). Die große Tempeldarstellung aus Torre d'Andrea bei Assisi (Nr. 44), die noch Corrado Ricci als Jugendwerk Pinturicchios anführte, ist wahrscheinlich von Antonio da Viterbo[4]). Ein authentisches Werk des Spagna ist die Madonna mit 6 Heiligen aus der Unterkirche in Assisi, datiert 1516 (Nr. 21). Die hl. Katharina und Caecilia aus Trevi (Nr. 19—20) sind gleichfalls echte Spagna. Dagegen wird Spagna mit Unrecht zugeschrieben ein interessantes Dreifigurenbild auf Goldgrund, das die Kirche S. Francesco in Montefalco sandte: S. Vincenzo, S. Caterina d'Alessandria (in die Schutzheilige des Ortes S. Illuminata verwandelt) und S. Niccolo (Nr. 28). Adolf Gottschewski bestimmte das Bild auf Antoniazzo Romano, von dem auf der Mostra noch ein zweites Werk zu sehen ist, eine kleine Madonna mit Kind, Replik der Madonna della Ruota (Bes. Cav. Magherini-Graziani in Città di Castello, Nr. 52.) Von Antoniazzos Werkstattgenossen Pier Matteo d'Amelia ist eine Madonna mit Täufer und hl. Franz aus Amelia (Nr. 51).

Der sagenhafte Peruginoschüler Ingegno ist durch ein angeblich dokumentarisch beglaubigtes Werk vertreten, das die Contessa Meniconi-Bracceschi ausstellt: Petrus und Paulus, auf übermaltem Grunde, vom jungen Raffael beeinflußt (Nr. 62). Von den meisten anderen Schülern Peruginos stehen wenigstens Proben zur Schau; der Langweiligste von allen, Francesco Melanzio aus Montefalco, nimmt mit riesigen Maschinen mehr Raum ein, als er seiner Bedeutung nach verdiente.

---

[3]) Fra Sebastiano Angeli, Leggenda della B. Colomba da Rieti, Manuskript der Comunale zu Perugia.

[4]) Steinmann, Antonio da Viterbo p. 57.

Von Umbro-Florentinern ist Piero della Francesca durch zwei mittelmäßige Kopien und Luca Signorelli durch sein großes Altarbild mit dem Martyrium des hl. Sebastian repräsentiert, 1498 (?) für Città di Castello gemalt, mit reichem architektonischem Hintergrund (Nr. 17). Das Fahnenbild aus S. Giovanni Decollato daselbst ist Schülerarbeit (Nr. 15). Signorellis Schüler Bartolommeo della Gatta wurde von Venturi eines der eindrucksvollsten Bilder der Mostra zugeschrieben, eine Pietà mit Johannes Ev. und Maria Magdalena (Nr. 46). Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß Piero di Cosimo der Autor des Bildes ist[5].

Miniaturen.

Die große und reichhaltige Ausstellung der Miniaturen ist von dem Stadtbibliothekar Conte Ansidei geordnet und zum Gegenstand einer fesselnden Abhandlung gemacht worden[6]. Mit dem kostbaren Lukasevangelium auf Purpur aus dem 6. Jahrhundert beginnend, gibt das ausgestellte Material einen Überblick über die Entwicklung dieses Kunstzweiges. Mangel an Raum verbietet uns ein näheres Eingehen. Nur einiges sei notiert: Da sind zwei Bibeln des 11. Jahrhunderts eine aus S. Pietro, die andere aus der Biblioteca Comunale zu Perugia, beide von demselben Künstler geziert (Saal 10, Nr. 6—7), zwei Psalter aus dem Besitz der Comunale; der eine (Nr. 9) stammt aus Farfa, der andere (Nr. 10) aus Subiaco; der letztere von 1140. Zwei Bibeln des 13. Jahrhunderts (Nr. 12, 14) und eine »Summa de virtutibus et viciis« (15). Der Bilderschmuck dieser drei letzteren erinnert an den Stil der Bologneser Nachfolger des Oderisi. Zwei Dante-Codices aus der Comunale (Nr. 26, 27), die Statuten der Brüderschaft von S. Maria in Amelia von 1355 (Nr. 28). Dann die ganze Serie der Zunftmartikeln: Die Matrikel der Goldschmiede von 1351 (Nr. 60), der Mercanzia von 1356, letztere mit einer Darstellung der Kirche S. Pietro in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit der vergoldeten Bronzestatue des hl. Petrus auf dem Campanile (Nr. 80); des Cambio von 1377, firmiert: »Mateo di Ser Cambio Orfo«, der Notare von 1403 (Nr. 63) und viele andere. Ein »Specchio dell' Ordine minore« mit ergreifender Darstellung des Begräbnisses des hl. Franz, aus Norcia (Nr. 39), Anfang des 15. Jahrhunderts. Ein Antiphonar des Giacomo Caporali von 1473 (Saal 3, Pult 1), zwei Psalter von Boccardino aus Florenz, 1517—18 (Saal 10, Nr. 94, 100), drei Graduale und ein Psalter von Matteo da Terranuova (Nr. 95—98) und schließlich die Annalen und Riformanze (Nr. 85—93).

---

[5]) Una Pietà di Piero di Cosimo, Augusta Perusia 1907, Maggio-Giugno p. 88—89.

[6]) Augusta Perusia Nr. 5—6, Maggio Giugno 1907, p. 78—88.

Skulptur.

An Werken der Bildhauerkunst ist die Ausstellung arm. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt eine Madonna mit Kind in Holz, aus Todi; Kopf und Hände der Madonna und des Kindes sind später erneuert. Die Congregazione di Carità in Spello sandte ein altes Kultbild der Madonna mit dem Kinde. Die Figur des Kindes ist abnehmbar und wurde früher, wie das heute noch in den Abruzzen geschieht, der Gemeinde zum Kusse gereicht (Abruzzen-Arbeit). Eine herbe polychrome Pietà in Kalkstein aus der Rotonda bei Spello findet ihr Gegenstück in einer Pietà zu Bettona. Venezianisch ist die Holzfigur eines S. Sebastian aus S. Gemini bei Terni (Saal 3, Nr. 12). Von den nicht zahlreichen Arbeiten in Elfenbein und Knochen ist eine entzückende Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs, hervorzuheben, 14. Jahrhundert, aus S. Francesco in Assisi, ein Meisterwerk! (Saal 7, Nr. 10). Aus der Werkstatt der Embriacchi stammen wahrscheinlich zwei beinerne Kästchen mit Reliefs und Intarsia (Saal 7, Nr. 3 und 25) und ein Flügelaltärchen mit Szenen aus dem neuen Testament und Heiligenfiguren. (Gabinetto della Torre Nr. 10.)

Unter den Arbeiten in Cartapesta und Pastiglia befindet sich nur ein Stück, das sicher in Umbrien entstanden ist: ein bemaltes Relief aus dem Dom zu Perugia, welches Christus darstellt, der die Madonna umarmt; die anbetenden Engel finden wir bei Boccati da Camerino wieder. Die Rückseite zeigt uns den Salvator, der sich auf den Kreuzesstab stützt und mit der Rechten segnet. Das Bild wird schon 1274 in Dokumenten erwähnt und ist 1453 von Battista di Baldassare Mattioli gänzlich übermalt worden[7]. Ein Stuckrelief, welches die Madonna mit Kind, dem Johannesknaben und zwei Seraphim darstellt, ist nicht von Agostino Duccio, wie der Katalog angibt, sondern von Rossellino. Von dem Stück existieren mehrere Repliken. Die gemalten Flügelbilder sind von der Hand eines Peruginer Meisters, etwa 1480.

Gold und Silber.

Ein großer Teil der vergoldeten Reliquienbehälter und Abendmahlskelche, der silbernen Vortragskreuze und sonstigen Kirchenschätze Umbriens hat im Saal 7 Aufstellung gefunden, von dessen mit rotem Seidendamast behängten Wänden sich das funkelnde Edelmetall überaus wirkungsvoll abhebt. Die ältesten Vortragskreuze finden wir in Saal 1 zu einer besonderen Gruppe vereinigt, aus der ein zugleich als Reliquien-

7) Das hierauf bezügliche Aktenstück ist vollständig publiziert von Gualandi in seinen Memorie Serie 5 pag. 8—9. Von 1453 ist wahrscheinlich auch das Relief auf der Vorderseite.

behälter dienendes Stück des Domschatzes in Narni (Anfang des 12. Jahrhunderts) und ein Prozessionskreuz aus S. Francesco in Assisi (Nr. 5) hervorzuheben sind. Ein Hauptstück der romanischen Goldschmiedekunst Mittelitaliens ist das silberne Paliotto vom Hauptaltar des Doms in Città di Castello, das nach alter Tradition Papst Zölestin II (1143—44) seiner Vaterstadt geschenkt hat (Nr. 8). Es ist ohne Zweifel das Werk eines italienischen Künstlers und zeigt in der Mitte den segnenden Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, und zu beiden Seiten, in zwei Reihen übereinander, Szenen aus dem Leben Christi und die Bilder der drei Schutzpatrone von Castello.

Von den Arbeiten in opakem und transluzidem Email stammen einige der besten Stücke aus Siena: so der Abendmahlskelch aus S. Francesco zu Assisi mit der Inschrift: NICCHOLAUS PAPA QUARTUS-GUCCIUS MANAIE DE SENIS FECIT. Durch die Regierungszeit des Papstes (1288—94) ist das Stück datierbar. Wir haben hier das früheste Spezimen der Anwendung des transluziden Emails in Italien vor uns,[8]) zunächst noch sparsam; reicher dann in dem silbernen Griff des Bischofsstabes aus Città di Castello (Gabinetto della Torre), einem Meisterwerk der Sieneser Goldschmiedekunst, aus der zweiten Hälfte des Trecento. Der Sienese Duccio di Donato, durch neuerdings publizierte Dokumente[9]) bekannt geworden, hat einen Kelch firmiert, den das Kloster del Bambino Gesù in Gualdo Tadino sandte: DUCIUS DONATI. E SOTI FECIEROT ME. Anfang des 14. Jahrhunderts (Saal 7 Nr. 18).

Ein Sienese hat auch wahrscheinlich das Reliquiar für S. Damiano in Assisi gefertigt, welches nach alter Tradition von Papst Innozenz IV der hl. Klara geschenkt wurde, aus stilistischen Gründen aber als ein Werk des Trecento anzusprechen ist (Saal 7 Nr. 22).

Was die Mostra an Werken umbrischer Goldschmiedekunst aus dem Trecento aufzuweisen hat, schließt sich eng an Sieneser Vorbilder an: So des Cataluzio da Todi prachtvoller Kelch mit Patene aus dem Besitz des Municipio in Perugia (Saal 7 Nr. 9 und 29). Aus der gleichen Werkstätte könnte hervorgegangen sein der vergoldete Kelch Nr. 27 mit einer analogen Darstellung der Kreuzigung in transluzidem Email. Von dem Peruginer Goldschmied Paolo Vanni ist firmiert und datiert (1398) ein reiches silbernes Prozessionskreuz aus dem Schatz

---

[8]) S. Umberto Gnoli, L'oreficeria alla Mostra di Perugia, Emporium XXV 1907, p. 429—456. Gli smalti nell' oreficeria della Mostra, Augusta Perusia, 1907, p. 76—78.

[9]) Péleo Bacci: Cinque Documenti pistoiesi per l'arte senese, Pistoia 1903 p. 19. A. Lisini: Notizie di Orafi senesi, Arte antica senese Vol. II, Siena 1905 p. 654—655. Schon 1307 vertrauen ihm die Governatori von Siena die Ausführung eines Kelches an.

der Collegiata in Spello. Den gleichen Dekor, herzförmige silberne Blätter und Ranken auf blauem Grund und ähnliche Formenbehandlung zeigt eine Gruppe von Kreuzen, die wahrscheinlich der Bottega des Vanni entstammen: das Kreuz aus Monte Colognola (hier die Christusfigur später zugefügt, Nr. 4), das aus dem Besitz des Stadthauses zu Spoleto (Nr. 1), das 1381 datierte Kreuz aus S. Benedetto in Gualdo Tadino (Nr. 20) und dasjenige aus S. Lorenzo in Spello (Nr. 28). Ein interessantes Reliquiar aus vergoldeter Bronze mit transluzidem Email, aus dem Kloster S. Giuliana hergeliehen (Nr. 2), wurde laut Inschrift 1376 auf Veranlassung der Dominikaner von Perugia für die Äbtissin des genannten Klosters angefertigt. Der obere Teil ist modern (von 1852). Die Gestalt eines zweigeschossigen Giebelhäuschens mit zierlichen Biforafenstern zeigt ein Reliquiar aus dem Ende des Trecento, im Besitz der Kirche S. Maria Assunta zu Lugnano in Teverina.

Von 1420 ist ein dreiteiliges gotisches Reliquiar aus vergoldetem Silber, für die Kirche S. Francesco in Città di Castello geschaffen. (Saal 3, Schrank 3, Nr. 7). Zwei zugehörige vergoldete Bronzestatuetten, S. Francesco und S. Andrea darstellend, im Stile des Ghiberti. Ein silbernes Vortragskreuz aus Visso (Saal 10 Nr. 10) ist ganz in der Art des Niccola Gallucci, von dem wir ein ähnliches Stück in der Kirche S. Maria Maggiore seiner Vaterstadt Guardiagrele mit dem Datum 1431 haben. In den Formen noch durchaus gotisch, obgleich mit dem Datum 1450 versehen, ist das große Reliquiar des hl. Benedikt aus Norcia (Saal 6, mittlere Vitrine). Das berühmte Tabernakel des Sacro Anello, vielleicht die großartigste Schöpfung der umbrischen Goldschmiedekunst, war, wie dokumentarisch feststeht, Weihnachten 1511 vollendet. An dem Werke hat Federigo del Roscetto den Hauptanteil. An ihn erfolgen auch alle Zahlungen. Die in Nischen sitzenden michelangelesken Figuren von Propheten und Sibyllen könnte Cesarino del Roscetto hinzugefügt haben, und Giulio Danti 1554 die Tazza. Der Werkstätte der Roscetti entstammt wahrscheinlich das Tabernacolo della Spina, in Form einer Laterne, der Brüderschaft des Gonfalone in S. Francesco zu Perugia gehörig (Gabinetto della Torre, Nr. 12). Von 1544 ist das viel bewunderte, doch recht plumpe Tabernakel des S. Eutizio aus der städtischen Sammlung in Spoleto (Saal 7, Tisch 2, Nr. 1). Schwere, ganz schlichte Barockformen zeigt das kolossale silberne Ziborium in Tempelform, das Giulio Danti 1570 nach Entwürfen des Galeazzo Alessi für S. Francesco in Assisi ausgeführt hat.

Keramik.

Von den Hauptstätten umbrischer Keramik ist nur Deruta ausreichend vertreten. Unter den etwa 400 ausgestellten Stücken sind die meisten

Deruteser Ursprungs: das Gerät des täglichen Gebrauches, Apothekertöpfe, Votivplatten, Coppe amatorie (Brautgeschenke) und anderes. Zahlreiche an Ort und Stelle gefundene Fragmente sind für die Lokalisierung des in alle Welt zerstreuten Materiales von Bedeutung. Nur ein Hauptstück sei hervorgehoben: der Majolika-Fußboden einer Kapelle in S. Francesco zu Deruta mit den Daten 1523 und 1524, reich an entzückenden Details (Nr. 363 bis). Aus Urbino, Castel Durante, Umbertide, Gualdo und Gubbio nur wenige Proben. Von Mastro Giorgio ein einziger Teller, aus seiner Spätzeit, etwa 1530.

Stoffe.

Einen Glanzpunkt der Ausstellung bilden die kirchlichen Paramente und Stoffe. Die schönsten Stücke hat der Kirchenschatz zu S. Francesco in Assisi hergegeben: Zwei wundervolle Seidenstoffe, nach orientalischen Vorbildern in Sizilien gefertigt, welche als Bahrtücher des hl. Franz gedient haben sollen; der eine zeigt Pflanzenornament auf rotem Grunde, der andere auf hellgelbem Grunde in stumpfem Gold aufgestickte Papageien und Hunde, streng symmetrisch je zwei sich gegenüber, beide Stücke von beispiellos guter Erhaltung. Erstaunlich gut erhalten sind gleichfalls die Priestergewänder des 1304 in Perugia gestorbenen Papstes Benedikt XI, welche vor kurzem in der Sakristei von S. Domenico wieder aufgefunden wurden: Chorhemden aus bunter orientalischer Seide, eine Mitra, Schuhe, und zwei Stolen mit Heiligenfiguren in feiner Nadelmalerei. In minutiöser Nadelarbeit ist auch das herrliche Paliotto ausgeführt, das Sixtus IV 1475 der Basilika von S. Francesco in Assisi gestiftet hat. Venturi hat die Entwürfe für diese Stickereien Antonio Pollajuolo zugeschrieben[10]). Wir vermögen nur in dem Mittelbilde, Sixtus in Verehrung vor dem hl. Franz, einen Reflex der Kunst des großen Florentiners zu erkennen (Saal 3, Nr. 20). Gleichfalls eine Schenkung Papst Sixtus' IV an das von ihm begünstigte Kloster des hl. Franz ist ein riesiger flandrischer Teppich mit dem Stammbaum der Heiligen des Franziskaner-Ordens, nach der Zeichnung der Figuren etwa der Richtung Rogers van der Weyden angehörig (Saal 13, Vitrine 16).

Aus der großen Zahl von Kirchengewändern des 16. Jahrhunderts seien zwei Pianeten des Doms zu Orvieto (Saal 7, Schrank 1 und 2) und das von dem Kardinal Armellini 1523 an das Domkapitel zu Perugia gestiftete kostbare Piviale hervorgehoben, letzteres mit zahlreichen Szenen aus dem Neuen Testament. Der Wert dieses Stückes wurde schon zur Zeit der Schenkung auf 362 Golddukaten geschätzt.

---

[10]) Arte 1906 p. 218—222.

Eine in ihrer Art vollständige Sammlung alter Peruginer Gebildwebereien hat Prof. Mariano Rocchi (Rom) ausgestellt. Eine ganz eigenartige Spezialität: Altar- und Tischtücher aus grobem weißen Leinen mit blauen Ornamentstreifen, uralte Natursymbole, Menschen-, Tier- und Pflanzenformen, gelegentlich auch Darstellungen Peruginer Monumente zeigend. Von Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Giovanni da Milano, bis auf Ghirlandajo, Leonardo und Sodoma haben Künstler solche Gewebe auf ihren Bildern reproduziert. Zu den aus Privatbesitz ausgestellten alten Stickereien hat Frau Prof. Aruch-Perugia das Meiste und Beste beigetragen. Die Ausstellung wird bis gegen Mitte November geöffnet bleiben.

Walter Bombe.

Erwiderungen.

Replik.

Herrn Prof. Labans im 3. Heft Band XXX des Repertoriums veröffentlichte Anzeige meines Buches: »Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850« ist in Ton und Tendenz so ungewöhnlich, daß ich sie nicht ohne Antwort lassen kann.

Gegen die Form seiner Aussprache werde ich allerdings nicht polemisieren; die Leser des Repertoriums werden sie nach Gebühr bewertet haben. Ich will nur durch einige Beispiele die Befangenheit seines Urteils sachlich erweisen.

Labans Unmut richtet sich vor allem gegen den von mir erbrachten Nachweis, daß die Bezeichnung der Nr. 20 seines Verzeichnisses Fügerscher Miniaturen auf einem Irrtume beruht. Er hat das Bildchen, welches (als »unbekannte Dame«) von F. Ritter im Kongreßwerke zuerst publiziert worden ist, auf Grund einer ganz oberflächlichen Ähnlichkeit der Dargestellten mit der Nr. 529 des Katalogs der Wiener Miniaturen-Ausstellung 1905 »Erzherzogin Klementine« genannt. Ich vermochte die von Laban behauptete Identität der beiden Dargestellten von Anfang an nicht anzuerkennen, wußte aber zunächst keinen anderen Namen für Labans Nr. 20 anzugeben. Kurz nach unserer Ausstellung habe ich jedoch, wie in meinem Buche mitgeteilt ist, bei Graf Franz Merveldt, der nur einige wenige Familienbildnisse besitzt, meine Nr. 33 gefunden, zweifellos das Original, nach welchem, gewiß auch von Füger selbst, der ja oft Repliken angefertigt hat, die in der Figdorschen Sammlung befindliche Miniatur (eben Labans Nr. 20) hergestellt ist. Graf Merveldt, auf den das Bildchen im direkten Erbwege gekommen ist, erklärte auf Grund der Mitteilungen seiner Eltern in bestimmtester Form, daß es das Porträt seiner Großmutter, der Gräfin Marie Therese Merveldt, geb. Gräfin Pergen (1763—1802) sei. Und wenn hier noch ein Zweifel möglich wäre, so hätte ihn der von mir mitgeteilte, von Laban in seiner Kritik verschwiegene Umstand zerstreut, daß auf der Rückseite des Originalrähmchens, welches Haare der Dargestellten ent-

hält, in Gold geschnitten der Name Therese angebracht ist [dazu kommt, daß Erzherzogin Klementine zur Zeit, in welche das Bildchen stilistisch gehört (1783), — sechs Jahre alt war]. All das will Laban nicht gelten lassen, fügt seiner Entgegnung schließlich aber doch bei, er wolle nicht in Abrede stellen »daß die Ausschaltung jedes subjektiven Momentes bei physiognomischen Feststellungen wahrscheinlich (!) unmöglich ist«!

Höchst verwunderlich ist Labans Erwiderung auf meine zu seiner Nr. 52 (Gräfin Dietrichstein) gemachte Bemerkung. Daß er die gravierte Bildbeschreibung auf der Rückseite des Medaillons, die zweifellos auf Veranlassung des Bestellers oder eines späteren Besitzers der Miniatur durch den Rahmenmacher angebracht wurde, in seine katalogische Notiz wörtlich aufnahm, als ob ihr irgendeine ernste Bedeutung zukäme, die Künstlersignatur auf dem Bilde aber unbeachtet ließ, forderte zur Richtigstellung heraus. Ich will seine Frage: »Ist wirklich eine (Signatur) darauf?« nicht mit der Frage beantworten: »Hat Laban das Original wirklich geprüft?«. Daß er nicht in Csákvár bei Esterházy war, ist sicher; hätte er an Ort und Stelle nachgeforscht, so wären seinem geschulten Blicke wohl die interessanten Bildnisse der Madame royale de France nicht entgangen, von denen ich zwei publizieren konnte.

Sehr verübelt hat mir Laban auch, daß ich sagte, die Rothschildschen Miniaturen seien ihm nicht bekannt gewesen; er wünscht die Worte »nicht bekannt« durch »nicht zugänglich« ersetzt. Waren sie ihm denn bekannt, d. h. kannte er sie? Es war ihm nur bekannt, daß Baron Nathaniel Rothschild »Fügers« besitze. Ein so scharfsinniger Stilist, wie Laban, sollte wissen, daß einem eine Sache noch nicht bekannt ist, wenn man nur weiß, daß sie existiert. Er kannte weder die Zahl noch die Art dieser Bildnisse, wußte nicht, wen sie vorstellen, hat nie eine Reproduktion oder Beschreibung auch nur eines dieser Bildchen in den Händen gehabt; er würde sonst, auch ohne sie näher zu kennen, ihnen bestimmte Nummern in seinem Kataloge eingeräumt haben, wie er ja auch sonst verfahren ist. Was schließlich seine Bemerkung betrifft, daß mir es »am allerwenigsten unbekannt« sei, weshalb ihm jegliche Auskunft über die Rothschildschen Miniaturen versperrt blieb, so stelle ich fest: Baron Rothschild hat mich wenige Wochen vor seinem Tode, Anfang Mai 1905, zu sich gebeten, um mir seine Füger-Miniaturen zu zeigen und zur Publikation in meinem Werke anzubieten. Die Drucklegung der Labanschen Schrift ist aber nach Labans eigenem Zeugnisse (Repertorium XXX, 3, 278) am 7. Mai 1905 abgeschlossen worden.

Laban beanstandet u. a. auch, daß ich den Hauptabschnitt meines Buches betitelt habe: »Die Meister Füger und Daffinger«. Daffinger ist

ihm kein Meister, der neben Füger genannt werden dürfte, seine von mir vollkommen geteilte Begeisterung für Füger macht ihn blind gegen alle anderen Miniaturisten, alles, was ich an Namen und Werken von Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern Fügers »zustande gebracht habe«, findet keine Gnade vor seinen Augen. Es ist nur gut, daß Laban sich selbst (S. 275) ausdrücklich »bloß in Hinsicht auf einen Meister der Miniatur (Füger) einigermaßen kompetent« erklärt hat. Jedem unbefangenen Sachkenner wird einleuchten, daß dem größten Wiener Meister der Bildnisminiatur des 18. Jahrhunderts der berühmteste Vertreter der Wiener Miniatur des 19. Jahrhunderts, eben zum Zwecke der Charakterisierung, gegenüberzustellen war. Daß Daffingers, eines echten Wienerschen Zeitkindes der Biedermeierepoche, Bedeutung nur würdigen kann, wer das alte vormärzliche Wien, das Wien Schuberts, Raimunds und des jungen Grillparzer rückschauend in sich lebendig zu machen weiß, will Laban nicht verstehen — wohl nur aus Rechthaberei, weil er einmal ein »drastisches« Wort über Daffinger ausgesprochen hat und glaubt, es wiederholen zu sollen. Ja, er bestreitet direkt, daß man, um einen Künstler in seiner Eigenart würdigen zu können, den geistigen Boden kennen muß, auf dem er groß geworden ist. Ich halte es nicht für nötig, auch nur ein Wort darauf zu erwidern.

Eduard Leisching.

Duplik.

1. (Erzherzogin Klementine — Gräfin Merveldt:) Andere und ich fanden und finden, daß meine Nr. 20 und ihre Replik wohl zusammengehen mit den Füger-Bildchen der Erzherzogin von 1797, dagegen nicht mit dem authentischen großen Füger-Bildnis der Gräfin, das sich im Besitz ihres Enkels befindet, und der zweiten Füger-Miniatur, die neben jener Replik ebenfalls in dessen Besitz ist. Das schöne Schabkunstblatt Kiningers nach dem großen Bildnis ist mit Namennennung versehen und von Füger den Eltern der Dargestellten, die seine eifrige Schülerin war, gewidmet. Familientraditionen und Rähmchen scheinen mir nicht von unbedingter Beweiskraft. Bei solchen weit zurückliegenden Dingen sind allerlei Möglichkeiten denkbar. Der stilistische Ansatz für 1783 ist eine bloße Annahme. Ich habe aus dem Befund den mir erlaubt erscheinenden Schluß gezogen, aber dabei nicht verabsäumt, das subjektive Moment zu betonen, da sich ja die Meinung nur auf physiognomische Beobachtungen gründet. Und ich habe Scheu getragen, bei meinem kurzen Hinweis auf eine wissenschaftlich so nebensächliche Frage vielleicht Pietätsempfindungen zu verletzen: ich habe es vermieden, den Namen des Besitzers zu nennen, in der gewiß berechtigten Erwartung,

daß die Füger-Interessenten Leischings und mein Buch nachsehen. Nur für solche hatte ich ausdrücklich meine Anzeige-Notizen zusammengestellt.

2. (Dietrichstein-Miniatur:) Ich habe in meiner Anzeige unter Punkt 7 d unwiderleglich nachgewiesen, daß Leisching in seinem Miniaturenwerk etwas berichtigt, was ich in meiner Füger-Monographie gar nicht gesagt hatte.

3. (»Unbekannt — unzugänglich«:) Ich muß Leisching beneiden, daß ihm für sein Werk etwas ohne jegliche Bemühung zugefallen ist, was ich für mein Buch trotz aller Bemühung nicht zu erlangen vermochte. Und ich bin perplex, daß er so ganz und gar die Hände in den Schoß gelegt hatte.

4. (Füger-Daffinger:) Leisching schrieb in der Einleitung seines Ausstellungskatalogs über Daffinger: »Ganz würdigen kann ihn freilich nur der Süddeutsche, der Wiener, der das wienerische Blut in sich fühlt.« Um die künstlerische Qualität von Elfenbeinminiaturen, seien sie nun in London, Paris oder Wien geschaffen, richtig einschätzen zu können, ist es nicht durchaus nötig, daß man selbst Londoner, Pariser oder Wiener sei. Zuweilen scheint das der objektiven Würdigung vielleicht sogar etwas abträglich zu sein. Im übrigen wollen wir die (nicht von mir angeregte) Debatte über das »Wienerische« in der Kunst doch lieber zugunsten der Erforschung und Beurteilung des Künstlerischen in Wien zurücktreten lassen. Auch in Wien — das hat sich nunmehr deutlich gezeigt! — hat der populäre und von mir keineswegs unterschätzte Daffinger die Bahn wieder freigeben müssen für den so lange in Vergessenheit geratenen, jetzt in aller Welt anerkannten ersten deutschen Elfenbeinminiaturisten Daß Füger nur an den besten Ausländern — Cosway, Hall — seine Ebenbürtigen findet, das war der Kern der »Wiederentdeckung« Fügers. Vor Jahrzehnten nannten ihn übrigens schon die Engländer den »Cosway of Vienna«. Und wenn Leisching in seinem Werke sagt, Daffinger stehe »ebenbürtig neben Füger«, so denken die wirklich unbefangenen Sachkenner über diesen Punkt gerade auch in Wien selbst denn doch gewaltig anders. In Wien braucht sich wegen des Malerruhmes der Kaiserstadt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts niemand auf Daffinger zu kaprizieren. Wien hat seinen — Waldmüller, der mehr bedeutet als Füger und Daffinger zusammengenommen, wie ich das für mein Teil in meinen Berichten über die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in der »Kunst« und den »Graphischen Künsten« genugsam dargelegt zu haben glaube.

Laban.

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Birt, Theodor. Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Mit 190 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. M. 12.

Hofstede de Groot, Dr. C. Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Erster Band unter Mitwirkung von Dr. W. R. Valentiner. Eßlingen, Paul Neff. Paris, F. Kleinberger. M. 25.

Kohnstamm, Dr. Oskar. Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik. München, Ernst Reinhardt.

Sauer, Dr. Bruno. Die Pokale und Zepter der Universität Gießen. Gießen, Alfred Töpelmann. M. 0.80.

Spahn, Martin. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin, G. Grote.

Studniczka, Franz. Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte. Mit 19 Abb. im Text und 54 auf 13 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. M. 7.20.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.